Digitized by Google

2174

-5

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Historisch-Kritische

Beyträge

zur

Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

V. Band.

Erstes Stück.

Berlin,
Verlegts Gottlieb August Lange.
1760.

Digitized by Google

Inhalt.

I. Vermischte Gedanken.

II. Auszug aus der Einleitung in die schönen Wissenschaften, nach dem Französischen des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehrt von C. W. Rammler. Auf die Tonkunst angewandt.

III. Fortsetzung der Abhandlung des du Bos von den theatralischen Vorstellungen der Alten.

Bayerische Staatsbibliothek München

Digitized by Google

I.

Vermischte Gedanken.

Die Regeln der Musik, so wie aller Künste, sind Zweige, die aus einem einzigen Stamm erwachsen. Kann man bis zu ihrer ersten Quelle hinauf steigen, so trift man einen Grundsatz an, der so leicht und natürlich ist, daß man seiner unmöglich verfehlen kann, und der doch groß genug ist, alle die kleinen Regeln unter sich zu begreifen, die man nur durch das Gefühl erkennen darf, und wovon die Theorie den Geist mehr einschränkt, als aufkläret. An einem solchen Grundsatz können sich alle diejenigen halten, die ein würkliches Genie zur Musik haben.

Dieß allgemeine Gesetz ist die Nachahmung der Natur. Durch was für Mittel geschiehet diese aber in der Musik? Dies müßen uns die Beobachtungen lehren, die man über gute musikalische

Digitized by Google

Stücke machet, gleich den Naturforschern, die zuerst Erfahrungen sammlen, und hernach ein System darauf bauen.

Dieß ist aber ein fast noch gänzlich unbekanntes Feld in der Musik. Bey solchen Beobachtungen kommt es nicht allein darauf an, Richtigkeiten der Harmonie aufzusuchen; gewiße Freyheiten, die der Componist sich genommen, zu entdecken und zu prüfen; in den Fugen und Imitationen die Geschicklichkeit zu untersuchen, mit welcher der vorhabende Satz angenehm überraschend eintritt, u. s. w. Diese Bemerkungen muß ein Componist machen; allein sie haben nur zur Absicht, einen geschickten Harmonisten zu bilden. Wir wünschen annoch Beobachtungen von höherm Werthe zu haben.

Sie müßen die Empfindung und Leidenschaft betreffen, die der Componist sich vorgesetzet oder ausgedrücket hat; die Art und den Grad derselben; die Mittel, die er dazu angewendet, so wohl in Ansehung der Melodie als der Harmonie, in Absicht auf die Sänger und die Instrumente, und deren Wahl; ob er bey Singesachen den Sinn des Dichters so wohl überhaupt, als in Absicht auf jeden Theil des Singstückes eingesehen; ob er dem Dichter in den Wendungen gefolget ist; ob er die gemäße Schreibart getroffen; ob er bey Opern die Charaktere durchforscht, und beobachtet u. s. w.

Es ist wahr, es wird aus solchen Bemerkungen eine Menge Regeln entstehen, die dem Verfaßer, welcher schreiben, und dem Liebhaber, welcher

cher urtheilen will, gleich viel zu schaffen machen. Allein wie kann man anders zu einiger Gewißheit in der Musik kommen? Man wird sonst noch immer sich auf das Glück verlaßen müßen, welches den Componisten auf die Empfindungen führen muß. Und wer kann auf ein solches beständiges Glück Rechnung machen?

Batteux schlägt zur Oper eine wunderbare Handlung, und Götter und Halbgötter zu Personen vor. Metastasio aber, führet Personen aus der menschlichen Welt, und wahre Begebenheiten auf. Inzwischen dünkt mir die Regel des Batteux sehr schön. Man laße die ordentliche Tragödie von Gottheiten leer, und thue dagegen die wunderbaren Materien ins Schauspiel, worinn man alle Wunder der Mahlerey und der Baukunst, des Tanzes und der Musik, auf die wahrscheinlichste Weise vereinigen will. Ich bitte die Quinaultischen Opern ohne Vorurtheil zu lesen, und als ein Aesttheticus zu betrachten. Man stelle sich dabey vor, daß die genannten Künste alle in gehöriger Vollkommenheit würken. Man abstrahire davon, daß die Arien nicht in der Form sind, wie des Metastasio Arien; daß die Sänger und Sängerinnen nicht allein hervor leuchten können, sondern auch zuweilen den Tänzern, dem Balletmeister, dem Decorateur, ꝛc. Platz laßen müßen: man betrachte alles mit philosophischen Augen, und verwechsele die Oper nicht mit einem Singstücke: so bin ich versichert, man wird wünschen, ein solches Schauspiel zu sehen.

Man hat sich gewundert, daß Pope in Prosa übersetzet worden. Und jemand wundert sich deshalb darüber, weil dieses der Dichter sey, deßen großes, man wolle nicht sagen, größtes Verdienst darinn wäre, was wir das Mechanische der Poesie nennen; deßen ganze Mühe dahin gegangen, den reichsten, triftigsten Sinn in die wenigsten wohlklingendsten Worte zu legen; dem der Reim keine Kleinigkeit gewesen —— einen solchen Dichter in Prosa zu übersetzen, das hieße, ihn ärger entstellen, als man den Euklides entstellen würde, wenn man ihn in Versen übersetzte. Ich werfe hiebey die Frage auf: ob es nicht auch ein Mechanisches der Musik gebe, woraus man ein so großes Verdienst machen könne? Ob man nicht auch den reichsten, triefigsten Sinn in die wenigste wohlklingendste Töne legen könne? Und ob einem Componisten die Proportion und Uebereinstimmung der Einschnitte in den musikalischen Perioden nicht auch mit Nutzen keine Kleinigkeit seyn möge? Wir haben einen solchen musikalischen Pope in Deutschland, der zwar bekannt genung ist; aber nur wenige wißen, daß der Werth seiner Stücke hauptsächlich mit daher kommt. Uebrigens könnte man den Euklides in Versen mit einer Fuge vergleichen, die aus zärtlichen, reitzenden, seufzenden und neumodischen Gängen bestehet, und ich werfe dabey die zweyte Frage auf: warum eine solche Fuge nicht klingt?

Eigenthümlichkeit des Ausdrucks mag vielleicht in der Musik eine unbekannte Sache seyn; ich will

sagen,

Digitized by Google

sagen, ein unbekannter Ausdruck bey den musikalischen Kunstrichtern. Mich dünkt aber, die Sache kommt mit dem überein, was die Franzosen tons parlans nennen. Wo dieß wäre, so würde einem gewißen Componisten dieses Gute sehr fehlen. Denn er hat alles, aber nur selten tons parlans.

Pope hat geschrieben, weil es ihn angenehm beschäftiget; er hat verbeßert, weil ihm das Verbeßern eben so viel Vergnügen gemacht, als das Schreiben. Unser musikalischer Pope thut desgleichen. Aber eben deswegen hat er auch unter den Componisten einen eben so gegründet hohen Rang, als der Engelländer unter den Dichtern. Allein wie wenig Musiker componiren anders als par ordre, oder wenigstens nur auf gewiße Veranlaßungen! Noch weniger verbeßern sie; und die allerwenigsten finden am Verbeßern eben so viel Vergnügen als am Schreiben. Wäre unser —— in diesem Stück Pope, er würde ein Wunder der Welt seyn.

Bey den Büchern wird verlangt, daß man die Kunst zu lesen besitze, und bey den Noten kann man ein gleiches verlangen. Gleichwie aber dort der armen Kunst zu lesen wehe geschicht, wenn ihr vornehmstes Geschäft seyn muß, den Wortverstand deutlich zu machen: also giebt es so schlechte Compositionen, bey denen alle Kunst, Noten zu lesen, unnütz ist. Man begreift ohne Erinnern den Unterscheid unter der Fertigkeit, Noten zu lesen, und der Kunst, die Noten recht zu lesen.

Jenes gehöret zur musikalischen Grammatik, dieses zur musikalischen Wohlredenheit.

Man sagt von manchen Frauenzimmern, sich zu unterwerfen, sey durchaus ihre Sache nicht; sie wollten ihren Willen haben, oder sie bekämen ihre Zufälle; sie würden krank, die lieben eigensinnigen Weiberchen, wenn man nicht thäte, was sie haben wollen. — — Dieses auf die Musik appliciret, sind nur bloß die Sängerinnen so, wenn sie nicht die erste Rolle bekommen? Oder nehmen nicht auch oft gar starkbärtige Musiker zu den Zufällen ihre Zuflucht, wenn man nicht überall thut, was sie haben wollen?

Die deutschen Uebersetzer sollen die Sprache verstehen. Sie wollen sie aber erst verstehen lernen; sie übersetzen, um sich zu üben, und sind klug genung, sich ihre Uebungen bezahlen zu laßen. — — Auch gar viele Anfänger in der Composition giebt es, die nicht das geringste Stück machen, welches sie nicht bey aller Gelegenheit hören laßen, und die diese ihre elende Uebungen durch Bravos wollen bezahlt haben, statt deren man lieber mit den Füßen krazen möchte.

Bolingbrocke, wenn er von Männern, die zwar selbst durch ihre Studien weder weiser noch beßer werden, andere aber in den Stand setzen, mit mehrerer Bequemlichkeit und in nützlichern Absichten zu studiren; von den Herausgebern verlegner Handschriften, den Wortforschern u. s. w. redet, gedenket mit Beyfall eines Gelehrten, den man einst in der Kirche, in seiner Capelle, unter der

stückweisen Erwägung götrlicher Wohlthaten, dergleichen bey frommen Leuten nicht ungewöhnlich ist, Gott auch dafür danken gehöret, daß er die Welt mit Lexiconmachern versehen habe. — — Laßet uns also denen, die in Absicht auf die Musik ein gleiches thun, die Aufmunterung nicht versagen, welche sie verdienen, zumahl wenn ihnen ihre Talente sonst nichts anders zu thun erlauben, und sie dabey bescheiden sind, weder witzig seyn, noch vernünfteln wollen.

Bolingbrocke vergleicht die Systeme der alten Zeitrechnung und Geschichte mit bezauberten Schlössern. Sie scheinen, sagt er, etwas zu seyn, und sind nichts als Phantome; löset die Bezauberung auf, und sie verschwinden aus dem Gesicht wie jene. — — In der Musik haben wir ganz andere Zauberer. Jene Stümper laßen verschwinden, was bloß da zu seyn schien. Diese machen ihr hocus pocus, bringen es zu Papier, singen und spielen es, und das Gemüth wird so wenig davon gerührt, daß seit dem Augenblick niemand mehr daran gedenkt, noch weniger darnach fragt; alle Gedanken, alle Einfälle, die würklich da waren, sind weg; ohne alle Spur, weg.

Wie mancher Sänger und Instrumentist giebt dem Componisten, mit dem Hudibras zu reden, die Kräze, um ihn reiben zu können, das ist: er versteht ihn unrecht, er sieht das schöne der simpeln Gänge nicht ein, er brodirt dieselben, und stellt ihn mit Ungereimtheit dar, die er selbst in ihn gelegt hat.

Viel arme schlechtbesoldete Musiker müßen vom Notenabschreiben leben; das heißet: sie sehen, wo sie Concerten, Arien, Trios ꝛc. bekommen, und schreiben sie für andere ab. Wie viel schreiben sie aber nicht ab, was ihren Notenkunden so sehr mißfällt, daß sie ihnen nichts mehr abnehmen! Wenn also doch nicht jede musikalische Geburt zum Abschreiben gegeben würde! Man sollte die schlechten Componisten anhalten, die Notenlieferanten wegen dieses Verlustes zu entschädigen.

Es ist schon anderwärts gesagt, daß die Ausübung der Musik die Vornehmen den Geringern gleich mache; und doch scheinet es den erstern nicht nachtheilig zu seyn. Denn vornehme Personen müßen zwar mit viel Unterscheidung und Urtheil ausmachen, wen sie so ehren wollen und können, daß sie sich nicht selbst dabey verunehren. Meistens können sie nur sehr wenigen erlauben, mit ihnen an einem Tische zu eßen. Wer ihnen aber ein Solo, ein Concert accompagnirt, den können sie, ohne Bedenken ihrer Person, so nahe kommen lassen, als die Tonkünstler von Profeßion einander bey dergleichen Gelegenheit selbst kommen.

Schätzet aber, ihr Tonkünstler, die ihr in Weltsachen noch um so viel unerfahrner seyd, als man die Gewohnheit hat, euch diese Unerfahrenheit zu Gute zu halten, schätzet diesen sonderbaren Vorzug ja nicht höher, als ihr sollt; oder beßer zu sagen, nehmet euch deswegen nicht mehr heraus, als Niedrigen gegen Höhern erlaubt ist. Bedenket,

ket, daß es euch doppelte Empfindlichkeit, Schande uud Spott zuziehet, wenn eure übele Aufführung verursacht, daß große Herren, die sonst sich gegen euch so herablaßen, euch müßen fühlen laßen, daß ihr nicht weniger als andere gegen sie klein seyd.

Es ist etwas sonderbares, daß die sehr Reichen zu vornehm sind, Geld bey sich zu tragen, da sie meistentheils doch nur durch ihr Geld vornehm sind. Eben so ist es auch wunderlich, daß viele Tonkünstler, gar keine Musikalien, auch oft nur schlechte musikalische Instrumente haben, da sie ohne Musikalien und gute Instrumente doch fast nicht mehr Musici sind.

Wenn ein geistlicher Redner im Stande seyn muß, erforderten Falls, auch so fort, und ohne daß er darauf studiret, eine gute Rede zu halten: so sollten die Musici noch mehr im Stande seyn, so fort und aus dem Stegereife einen aufgegebenen Affekt zu erregen. Allein die heutigen Tonkünstler wollen diese Obliegenheit nicht mehr erkennen, und wo sie sich auszudrückende Leidenschaften noch vorschreiben laßen, so ist es nur in Singesachen. Auserdem müßen sich die Umstände nach ihnen, nicht aber sie nach den Umständen richten. Die Orgelspieler laßen sich zwar noch aufgeben, aus dem Stegereif eine Fuge auszuführen. Aber sie sind darinn nicht unlistig; denn zu den Fugen gehöret vielleicht mehr mechanisches als Genie, mehr Kunst als Natur ꝛc.

Folgende Sprüche sollten zu sonderbaren Erfindungen in der Musik Anlaß geben: Der Herr Zebaot gehet über alles Hoffärtige und Hohe, und über alles Erhabene, daß es geniedriget werde; auch über alle hohe und erhabene Cedern auf dem Libanon; auch über alle Eichen in Basan; über alle hohe Berge und erhabene Hügel; über alle hohe Thürme und feste Mauren; über alle Schiffe im Meer, und über alle köstliche Arbeit; daß sich bücken müßen alle Höhe der Menschen, und demüthigen was hohe Leute sind, und der Herr allein hoch sey zu aller Zeit. — — Vergebens toben die Heyden. Der im Himmel wohnet, lachet ihrer, und der Herr spottet ihrer. Er bändiget ihre Wuth. Der König, den Gott auf seinem heiligen Berge Zion eingesetzet hat, zerschlägt sie mit einem eisernen Zepter, und zerschmeißt sie, wie Töpfe. Auch gewaltige der Erde küßen den Sohn, daß er nicht zürne. Hie Schwerdt des Geistes und Kreuß Jesu. Der Herr mit euch, ihr streitbaren Helden!

In Ansehung des Nachdrucks und der Deutlichkeit, welche eine Singmelodie nach den Regeln der Declamation, und nach den Einschnitten der Rede haben muß, ist zu merken, daß in diesem Betrachte eine Singmelodie oft ganz andern Regeln unterworfen ist, als diejenigen sind, welche man beobachten muß, wenn man diese Worte nur lieset, oder hersaget. Ich will mich deutlicher erklären. Man wird in einer Singmelodie oft gewiße Sylben erhoben, gewiße Worte von einander

der

der getrennet, und gewiße Theile der Rede mit einem Nachdruck versehen finden, wo alles dieses nicht geschieht, wenn die Worte nur hergesagt, und nicht gesungen werden. Ob ein Componist bey Nehmung dieser Freyheit, oder wenn man lieber sagen muß, bey Befolgung der besondern Regeln seiner Kunst, glücklich gewesen, das muß die Empfindung entscheiden. Fühlet ein aufmerksamer Zuhörer den Nachdruck und die Deutlichkeit, den die vorgestellte Sachen erheischen, und zur Absicht haben, so hat der Componist recht verfahren; gesetzt daß auch ein Redner jene Sylben, Worte und Theile der Rede, ganz verschieden behandeln würde.

Die Kunst eines gehörigen Vortrags der Worte, äußert sich erstlich beym Lesen einer jeden Schrift; hernach bey öffentlicher Hersagung einer Rede; ferner bey der theatralischen Declamation, und endlich beym Gesange. Diese Aufsteigung der Lebhaftigkeit des Vortrages, in den vier besondern Gattungen deßelben zeiget schon, daß einem Componisten mehr Kühnheit erlaubt ist, und sein Vortrag weit feuriger seyn muß, als der Vortrag eines Lesers, eines Redners und eines Schauspielers. Indeßen aber bleiben ihm doch mit jenen viele Regeln gemein, und vielleicht laßen uns auch Unwissenheit und Vorurtheil manche Freyheiten der Componisten im Vortrage gesungener Worte für erlaubt ansehen, die es nicht sind, und manches für eine Schönheit halten, das in der That ein Fehler ist. Der Reitz der Musik ziehet eine Decke darüber.

Man

Man hat eine eherne Bildsäule des Alexanders vom Lysippus gehabt, welche Nero hat vergulden laßen. Weil aber die Verguldung der Bildsäule ihre Schönheit benommen hatte, so mußte man sie wieder wegnehmen: quum pretio periſſet gratia artis, detractum eſt aurum. Wie viel Melodien werden nicht mit so viel Zierlichkeiten der Kunst überdecket, daß jene vor diesen gar keine Wirkung thun können; und die Gewohnheit, den Gesang so vielen äußerlichen Annehmlichkeiten zu unterwerfen, verursachet, daß die meisten nur solche Gesänge verfertigen, die vieler Manieren fähig sind; nicht aber sich darum bekümmern, ob selbige auch an sich etwas taugen, ob sie rühren, erschüttern und das Herz damit fortreißen.

Ich kenne gewiße musikalische Stücke, die ich schon vielmahl gehöret, und doch allemahl wieder mit neuem Vergnügen höre. Ich kann von ihnen sagen, wie der Philosoph Arceſilaus vom Homer, daß, indem er alle Morgen und Abend sein Buch in die Hand nahm, er nun zu seiner Geliebten gienge.

Wenn man ein musikalisch Stück kritiſiret, so hält man sich gemeiniglich bey den Fehlern und bey der Sonderbarkeit der Harmonie und der Zusammenfügung der Töne auf. Aber man könnte edlere Vollkommenheiten aufſuchen. Man bekümmere sich genau um die Schönheiten der Figuren im rhetoriſchen Ausdruck einer Musik, welche am meisten zu der Größe und Erhabenheit derselben beytragen, und dem Zuhörer das empfindlichſte Vergnügen machen;

machen; man untersuche das Feine und das Starke der Wendungen, und der Gedanken; dies ist beträchtlicher und wird auch viel nützlicher seyn.

Nicht nur die hervorragenden Stimmen bey einer Musik, sondern auch die, die jene begleiten, müßen sich bemühen, die Stärke, Harmonie, Zärtlichkeit und Erhabenheit derselben auszudrücken, und den Geist beyzubehalten, der im Stücke herrschet. Je mehrere unter ihnen sind, die solchen Geist des Stückes nicht kennen und empfinden, je mehr bleibt es ein Körper ohne Leben und ohne Wirkung. Glückliche Componisten mögen noch so viel Seele und Feuer in ihre Stücke legen: wenn die, welche sie aufführen, nicht auch die Töne zu beleben, und ihnen Verstand zu geben wißen, so ist der Setzer Mühe umsonst. Ein guter Ausüber der Musik, der aber selbst nicht componiren kann, verdienet keine geringe Achtung, und wie glücklich wären wir hingegen, wenn alle Ausüber bedenken wollten, daß so viel bey der Musik von ihnen erfordert wird, und auf sie ankommt.

Es ist dieses so wahr, daß selbst eine schlechte Musik, wird sie gut vorgetragen, mehr Gewalt über uns hat, als ein gutes Stück, wenn man es hart und unangenehm aufführet.

Mancher singt und spielet alles, was ihm vorgelegt wird, auf das genaueste und richtigste, er macht nicht den geringsten Fehler. Aber das Ganze ist ein Fehler. Er ist kalt und ohne Genie, und verfehlet also den Geist, worinn das Stück gesetzt ist. Man kann einem Stück so gar Annehmlichkeiten

keiten geben, die just das Gegentheil von demjenigen hervorbringen, welches der Componist will hervor gebracht haben.

Das Gehör ist der feinste, der zärtlichste und der hoffärtigste Sinn von allen, und man muß ihn durchaus in seiner Gewalt haben, wenn man über das Herz herrschen will. Manche Rede würde mit dem grösten Widerwillen, und ohne die geringste Rührung, gelesen werden, die sich doch der meisten Zuhörer bemächtigte, da sie von demjenigen ausgesprochen wurde, den die Natur zu einem schönen Vortrage vorzüglich geschickt gemacht hat. Nehmet Lucrezens Versen, über die Natur der Seelen, die Schönheiten der poetischen Mechanick und ihre Harmonie, so werdet ihr den Innhalt nicht mehr ausstehen können.

Hat aber die äußerliche Beschaffenheit, und der gute Vortrag einer Musik so viel Reitz und Gewalt, was wird nicht seyn, wenn noch die Wahrheit, Schönheit, Ordnung und Größe der Gedanken dazu kommt!

Rechnet man es Homeren zu einem großen Vorzuge, daß er zuweilen ganz simple Redensarten unter die artigsten, feinesten und wohlfließendsten Ausdrücke mengt: so ist auch gewiß die Musik nicht die beste, welche nur aus lauter ausgesuchten, feinen und weit hergeholten Gängen bestehet. Kunst und Natur muß allenthalben gemischt seyn.

Ich tadele es nicht, wenn man auf neue musikalische Stücke begierig ist; ich tadele es aber,

wenn

wenn man dabey blos die Neugierde zu stillen suchet. Man muß sich angenehme und fröliche Gänge auch vergnügt und frölich machen, und rührende Stellen auch von Zärtlichkeit einnehmen laßen.

Es giebt Leute, die Verstand haben, die aber störrisch oder übereilt in ihren Urtheilen sind. Diese verdammen die meisten musikalischen Stücke sowohl als diejenigen, welche dieselben ausüben. Sie sind denen gleich, welche keinen Weltgebrauch verstehen, und alles in der Welt vollkommen haben wollen. Beyderseits werden für ihre wenige Nachsicht gestraft, dadurch daß, in dem sie nur Vergnügen finden, das Böse zu kritisiren, sie bey dem Guten ganz unempfindlich und stumpf werden. Ein Componist fängt sich an zu zeigen, ein junger Virtuose läst sich hören; es ist in den Sachen, in dem Vortrage allenthalben noch nicht die genaueste Verbindung, noch nicht die größeste Uebereinstimmung; sie verrathen aber Feuer, Erfindung und Nettigkeit. Ist nun dieses nicht so viel werth, daß man durch allzuscharfe Kritiken beyde abzuschrecken weiter zu gehen, sich enthalten sollte?

Die Kritik bestehet so wohl in der Aufdeckung der Vollkommenheiten schöner Werke des Geistes und des Verstandes, als in Aufsuchung der Unvollkommenheiten in selbigen. Die musikalischen Kunstrichter sollten sich endlich einmahl hauptsächlich mehr mit dem ersten beschäftigen; denn man hat lange genug Quinten und Octaven aufgesucht, und man gebe den Tonkünstlern die Sachen eines

angehen-

angehenden oder auch eines unbekannten Componisten, um ihr Urtheil darüber zu fällen. Selten werden sie, wo sie ja sich nicht bloß bey harmonischen Fehlern aufhalten, etwas anders thun, als übel zusammengehangene Sätze, unglücklich gerathene Ausdrückungen des Textes u. d. g. aufsuchen. Könnten sie aber nicht eben so gut neue Auflösungen der Intervallen suchen, kühne Züge der Melodie, angenehm überraschende Wendungen des Gesanges, redende Paßagien, starkrührende Gedanken, u. s. w.

Der Verstand und das Herz sind so genau mit einander verbunden, daß es wohl nicht möglich ist, ein gut Herz und eine böse Denkungsart zu haben. Zwar kann man ein groß Herz und ein klein Genie, und auch viel Verstand und keine Größe der Seele haben; allein mit der Güte oder Bösartigkeit ist es nicht also beschaffen. Diese letzteren haben überhaupt in alle Theile unserer Gemüthsart Einfluß; beym Herzen fangen sie an, und beym Verstande hören sie auf, sich zu äußern. Welcher Vorzug für die Tonkünstler, daß man einigen derselben zwar vorwerfen kann, ein klein Genie zu haben, und dasjenige wenig zu äußern, was man viel Verstand heißet; daß aber dennoch die meisten ein gut Gemüth zeigen, wenn auch gleich nur ihrer wenige, ein eigentlich großes Herz an den Tag legen.

Bey vielen Gelegenheiten ist auch in der Musik der ausgesuchte Geschmack und ein gar zu feiner Verstand, uns zur Last. An wenigen Oertern findet

det man gute Musikalien, gute musikalische Instrumente, und an den allerwenigsten, Leute, die diejenigen, die sie noch haben, gut spielen oder singen. Soll man aber deswegen sich der Tonkunst ganz begeben? Ist es nicht beßer, zur gesunden Vernunft seine Zuflucht, und mit den Musiken, wie man sie findet, fürlieb zu nehmen? Sind die Stücke und die Art, sie vorzutragen, nur nicht ganz wider den guten Geschmack, so wird doch ein gesunder Verstand allemahl etwas ergötzendes und rührendes darinnen finden.

Ein französischer Schriftsteller aus dem vorigen Jahrhunderte sagt, daß zu seiner Zeit ein in seiner Caroße ausgestreckt gelegener Comödiant, den zu Fuße gehenden Corneille, mit Koth besprützet habe. Wie viel brave Componisten gehen zu Fuße, dahingegen Sänger, die nicht im Stande sind, jener ihre Stücke zu singen, ihrer Madre und Sorella tausende nach Hause schicken, und ebenfalls in Caroßen fahren.

Ich weiß keine Wahl zu treffen, unter demjenigen der ein schlecht Solo spielet, und demjenigen der ein schön Solo schlecht spielet. Mein Ohr leidet gleichen Mangel am Vergnügen.

Jemand sagt von den Gelehrten, daß einige sich ein Verdienst daraus machen, nur etwas schönes zu schreiben, andere aber daraus, gar nichts zu schreiben. Ist bey den letztern ofmahls etwas gezwungenes und affectirtes, so sind Gott Lob! die Tonkünstler noch davon frey. Das schlechteste Stück, was ein Componist gemacht, würde er

um aller Welt Wunder nicht unterdrücken, und die Sucht, immer neue Musikalien zu haben, wie auch die Besorgniß armer Tonkünstler, mit ihrer Familie Hungers zu sterben, wird das Stück durch öftere Abschriften schon ausbreiten.

Bey den Tonkünstlern trift es auch zu, daß das Genie und die großen Naturgaben oft fehlen, zuweilen aber auch nur die Gelegenheit, sie zu zeigen. Der kann gelobt werden deswegen, was er gethan, ein anderer deswegen, was er hätte thun können.

Z. unterstehet sich von aller unserer Tonkünstler Werken, seine offenherzige Meynung zu sagen, und sie alle zu loben, und für vortreflich auszugeben. Er sollte glauben, daß einige unserer Musiker, über sein Lob hinweg wären, und daß er nicht im Stande sey, ihre Werke zu critisiren. Inzwischen sollte Z. fragen: ob man sich die Mühe gegeben, zu untersuchen, ob seine Kritiken gegründet, oder ungegründet seyn? so würde man schweigen, und zu erkennen geben, daß man es nicht gethan habe. Ueberdem ist mir derjenige Kunstrichter rechter Art, der ohne Ansehen der Personen lobet, was gut ist, es mag her seyn, wo es will, und seine bescheidene Meynung über Unvollkommenheiten nicht verschweigt, wenn er sie gleich auch bey großen Leuten gefunden hätte.

Y. ist bey Anhörung unserer Sängerinnen zuweilen der einzige, der nicht mit Bravo rufet; und ein andermahl ist er wiederum der einzige, der ihnen solchermaßen seinen Beyfall giebt. Sollte

N. wohl ein so großer Sonderling, oder sollte es möglich seyn, daß unsere Sängerinnen nur da einen lauten Beyfall verdienen, wo die meisten Zuhörer ihnen denselbigen nicht geben?

Man frage die Kenner der heutigen Musik: ob sie nicht einige Stücke gehört haben, die sie gerührt, und ein deutliches Bild von dem, was sie vorstellen sollen, gegeben haben? und von denen sie doch nicht sagen können, daß sie ganz nach altem Geschmack abgefaßet wären. Man frage sie hingegen auch: ob nicht die allermeisten Stücke nach dem neuen Geschmack, ganz nicht rühren, kein deutliches Bild ausdrücken, und nicht nur bloß die Ohren kützeln, sondern auch, wo nicht gar Ueberdruß erwecken, doch wenigstens blos languissant machen? Sind diese beyden Erfahrungen richtig, so müßen wir das Wahre in der Musik noch nicht gänzlich verlohren haben; man muß sich deßelben aber ungemein selten bedienen.

Cicero konnte den Brutus, Cäsar, Pompejus, Marcellus, loben; sie waren gegenwärtig, hörten einer des andern Lob mit an, waren höchst eyfersüchtig auf einander, und mußten sichs doch gefallen laßen. Unsere Sängerinnen hingegen, werden es wahrhaftig nicht leiden, daß man in ihrer Gegenwart eine andere, als sie, auch lobe. Ist die Vergleichung zu hoch, so ist der Vorfall desto sonderbarer. Ich möchte wohl wißen, was geschehen würde, wenn man den Sängerinnen ins Angesicht sagte, was sie für Fehler machten, die andere nicht machen?

II.

Auszug aus der Einleitung in die schönen Wissenschaften, nach dem Französischen des Herrn Batteux mit Zusätzen vermehret von C. W. Rammler.

Dieser Auszug wird in Absicht auf die Musik verfertiget, und daher werden Anmerkungen eingestreuet, wie alles näher auf die Musik angewendet werden könne. Man hoffet dadurch bey denjenigen Dank zu verdienen, welche Einsicht genung haben zu wünschen, daß sich jemand finden möchte, der die Grundsätze der schönen Wissenschaften eben so ausführlich auf alle Gattungen der Musik anwendete, wie Batteux dieselben auf die Poesie angewendet hat.

Der erste Theil der Einleitung zeiget, worinn die schönen Künste bestehen, und was für Regeln sie mit einander gemein haben; und er ist wiederum in drey Abschnitte eingetheilet. Im ersten derselben wird untersuchet das Wesen der Künste; die Theile, die zu ihnen gehören; und der besondere Unterschied, der unter ihnen ist. Es wird aus der Natur des menschlichen Geistes selbst bewiesen, daß die Nachahmung der Natur, der Künste allgemeiner Vorwurf seyn müsse; und daß sie durch nichts von einander unterschieden sind, als allein durch

die Mittel, die sie gebrauchen, ihre Nachahmung ins Werk zu richten. Die Mittel der Mahlerey, der Musik, der Tanzkunst sind Farben, Töne, Geberden; das Mittel der Dichtkunst ist die Rede.

Hernach kommen Beweise, welche von dem Gefühl hergenommen sind, und dieß um so mehr, da das Gefühl, die Empfindung, der Geschmack gebohrne Richter der schönen Künste sind, und die Vernunft selbst sich nach ihnen richtet, und ihnen zu Gefallen alle ihre Gesetze machet. Finder sich alsdenn, daß der Geschmack mit dem Genie übereintrift, und daß beyde gleiche Regeln, für alle Künste überhaupt, und für eine jede insbesondere vorschreiben: so ist solches ein neuer Grad von Gewisheit, der zu den vorigen Gründen hinzukommt. Und dies macht den Inhalt des zweyten Abschnittes aus, worinn bewiesen ist, daß der gute Geschmack in den Künsten nothwendig mit den im ersten Abschnitt angenommenen Grundsätzen übereinstimmen muß, und daß die Regeln des Geschmacks nichts als Folgen von der Grundregel der Nachahmung sind. Dabey wird in einigen Artikeln erkläret, was der Geschmack sey, wovon er abhange, wodurch er sich verliehre, und so weiter; und alle diese Artikel verwandeln sich wieder in Beweise des Hauptsatzes der Nachahmung, der alles umfaßt. Diese beyden Abschnitte enthalten die Beweise aus Vernunftschlüssen.

Der dritte enthält diejenigen, die von dem Exempel und der Ausübung der Künstler selbst herge-

nommen sind. Dieses ist die durch die Erfahrung bestätigte Theorie.

Im ersten Abschnitte sind also die Eigenschaften der Künste aus den Eigenschaften des Genies hergeleitet, welches sie hervorbringet; und wird erstens von der Einleitung und vom Ursprung der Künste gehandelt.

Die mechanischen Künste haben die Bedürfnisse des Menschen zum Endzweck; die schönen Künste, die Musik, die Poesie, die Mahlerey, die Bildhauerkunst, und die Geberdensprache oder Tanzkunst haben das Vergnügen zum Vorwurf. Die dritte Klasse der Künste, z. E. die Beredsamkeit und die Baukunst, haben den Nutzen und das Ergötzen zugleich zur Absicht.

Die Künste der ersten Art gebrauchen die Natur so wie sie ist; die von der dritten Art gebrauchen sie verschönert; und die schönen Künste gebrauchen sie gar nicht, sondern ahmen sie nur nach, eine jede nach ihrer besondern Weise.

Die Künste sind folgender massen entstanden. Nachdem die Menschen der allzugleichförmigen Gegenstände, die ihnen die einfältige Natur darbot, überdrüßig waren, und gleichwohl einen ungemeinen Hang zum Vergnügen bey sich fühleten: so nahmen sie ihre Zuflucht zu ihrem Genie, und suchten sich eine neue Reihe von Ideen und Empfindungen zu verschaffen, die ihren Geist wieder aufweckte, und ihren Geschmack reizte. Aber was sollte dieses Genie thun, dessen Fruchtbarkeit Gränzen hatte, und dessen Blicke nicht weiter giengen,

als die Natur selbst, und welches auf der andern Seiten für Menschen zu arbeiten hatte, deren Verstandskräfte in gleich enge Grenzen eingeschränkt waren? Alle seine Bemühungen musten dahin gehen, eine Wahl unter den schönsten Theilen in der Natur anzustellen, um daraus ein herrliches Ganzes zu bilden, welches vollkommener wäre, als die Natur selbst, ohne daß es darum aufhörete natürlich zu seyn. Und dieses ist das Principium auf welches man nothwendig alle Künste gründen muste, und welchem die grossen Meister in allen Jahrhunderten gefolget sind. Woraus zu schliessen ist, daß das Genie, welches die Künste hervorgebracht hat, die Natur nachahmen muß, daß es dieselbe, aber nicht so nachahmen muß, wie sie ordentlicher Weise ist, und wie sie uns täglich in die Augen fällt; sondern so, daß der Geschmack, für den die Künste gemacht sind, und der ihr Richter ist, befriediget werde; welches geschieht, wenn die Natur gut gewählt, und durch die Kunst gut nachgeahmt wird.

Inventeris wird gezeiget, daß das Genie die Künste nicht anders als durch Nachahmen hervorbringen könne; und was Nachahmen heisse.

Von unserm Geiste, sagt der Verfasser, kan nur im uneigentlichem Verstande gesagt werden, daß er erschaffe; alle seine Werke tragen die Spuren eines gehabten Vorbildes. Selbst die Ungeheure, die sich eine verrückte Phantasie in ihren Ausschweifungen erschaft, müssen aus Theilen zusammen gesetzt werden, die aus der Natur genom-

men ſind. Und wenn das Genie aus Eigenſinn dieſe Theile auf eine Art zuſammen fügt, die den natürlichen Geſetzen zuwieder läufft: ſo erniedrigt es ſich ſelbſt, indem es die Natur erniedrigt, und verwandelt ſich in eine Art von Unſinn. Die Gränzen ſind hier geſteckt; ſo bald man ſie überſchreitet, ſo verirrt man ſich; man macht mehr ein Chaos, als eine Welt, und erweckt mehr Unluſt als Vergnügen.

Das Genie iſt nicht, wie man insgemein glaubt, wenn man es nicht nahe genung anſieht, ein heftiges Feuer, welches die Seele aus ſich ſelbſt reiſſt, und ſie auf gut Glück mit ſich hinweg führt. Es iſt keine blinde Gewalt, die maſchinenmäßig wirkt. Es iſt eine Vernunft, die alle ihre Kunſt an einer Materie beweiſt, die mit groſſem Fleiſſe alle ihre wirklichen und alle ihre möglichen Seiten aufſucht, die ihre feinſten Theile methodiſch zergliedert, ihre entfernteſten Verhältniſſe genau abmißt; es iſt ein denkendes Inſtrument, welches nachgräbt, forſcht, fühlt. Seine Verrichtung beſteht nicht darinn, daß es erdichten ſoll, was nicht ſeyn kan, ſondern daß es finden ſoll, was da iſt.

Erfinden in den Künſten, heißt alſo nicht, einem Dinge das Weſen geben, ſondern ausfindig machen, wo das Ding iſt, und was es iſt. Die Menſchen, welche Genie haben, ſind aus keiner andern Urſache Schöpfer, als weil ſie beobachtet haben; und umgekehrt, ſie ſind aus keiner andern Urſache ſo fleißige Beobachter, als weil ſie ſich in den Stand ſetzen wollen, zu erſchaffen. Daher

reizen

reizen sie die geringsten Gegenstände; daher überliefern sie sich ihnen mit so vieler Hitze, weil sie allemal neue Erkänntniße davon zurück bringen, die das Eigenthum ihres Verstandes erweitern und fruchtbarer machen. Das Genie gleicht der Erde, die nicht eher etwas hervor bringt, als bis sie den Saamen dazu empfangen hat. Und diese Vergleichung, anstatt den Künstler arm zu machen, zeigt ihm vielmehr die Quelle und den Umfang seiner wahren Reichthümer, die auf diese Weise ganz unermeßlich werden. Denn weil alle Erkenntniß, die sich der Geist aus der Betrachtung der Natur erwirbt, ihm ein Saame zu neuen Kunstwerken werden kann: so sind dem Genie in Ansehung seines Vorwurfs keine andere Gränzen gesetzt, als die Gränzen des Weltgebäudes.

Das Genie muß also etwas haben, woran es sich halten kann, wenn es sich erheben und aufrecht erhalten soll. Und dieses ist die Natur. Der Künstler selbst darf sie nicht schaffen, er darf sie auch nicht vernichten; er kann also weiter nichts thun, als ihr folgen und sie nachahmen; und also ist seine ganze Kunst die Nachahmung.

Nachahmen heißt so viel, als nachbilden; ein Wort, das zwey Begriffe in sich schließt: erstlich den Begriff des Vorbildes, welches die Züge besitzt, die man nachahmen will; zweytens den Begriff des Nachbildes, welches diese Züge vorstellig macht. Die Natur, das heißt, alles was ist, oder was wir uns leicht als möglich vorstellen können, ist das Vorbild oder das Muster der Künste. Auf

sie muß der sorgfältige Nachahmer beständig sein Auge gerichtet haben. Und warum? Sie schließt alle Anlagen zu regelmäßigen Werken, und auch die Grundrisse zu allen den Zierathen in sich, die uns gefallen können. Die Künste schaffen ihre Regeln nicht selbst, sie sind kein Werk ihres Gutdünkens; sie liegen unveränderlich in dem Vorbilde der Natur.

Worinn besteht denn also die Verrichtung der Künste? Darinn, daß sie die Züge, die in der Natur liegen, übertragen, und in solchen Gegenständen darstellen, denen diese Züge nicht eigenthümlich zugehören. So zeigt uns der Meißel des Bildhauers einen Helden in einem Marmorklotze; der Mahler läßt vermittelst seiner Farben, alle sichtbaren Gegenstände aus einer Leinewand hervorgehen; der Musicus läßt durch künstliche Töne die Freude lachen und die Liebe seufzen; und der Poet erfüllt durch seine Erfindungen, und durch den Wohlklang seiner Verse unsern Kopf mit erdichteten Bildern, und unser Herz mit gemachten Empfindungen, die oft angenehmer seyn, als die wirklichen. Aus diesem allen schließet der Verfaßer, daß die Künste, in dem, was eigentlich das Künstliche an ihnen ausmacht, nichts als Nachahmungen sind, nichts als Aehnlichkeiten, die nicht die Natur selbst sind, aber es doch zu seyn scheinen; und daß also nicht die Wahrheit, sondern die Wahrscheinlichkeit den Stoff zu den schönen Künsten hergiebt. Diese Folgerung ist so wichtig, fährt der

Verfasser fort, daß sie verdient auseinander gesetzt, und durch die Anwendung bestätiget zu werden.

Was ist die Mahlerkunst? Eine Nachahmung der sichtbaren Gegenstände. Sie hat nichts wirkliches, nichts wahres, alles ist Betrug; und ihre Vollkommenheit beruhet nur auf ihrer Aehnlichkeit mit der Wahrheit.

Die Musik und die Tanzkunst können wohl die Töne und die Gebehrden ordnen, die der Redner auf der Kanzel gebraucht, und womit der Bürger in Gesellschaften seine Erzählung begleitet; aber das macht sie noch nicht eigentlich zu Künsten. Eben so können sie auch ausschweifen, die eine in wunderliche Einfälle, wo die Töne sich unter einander anstoßen, ohne Absicht und ohne Bedeutung; die andere in Erschütterungen und seltsame Sprünge der Phantasie: aber beyde gehen alsdann aus ihren Schranken heraus. Sie müßen also, um das zu seyn, was sie seyn sollen, wieder zur Nachahmung zurückkehren; sie müssen eine künstliche Abschilderung menschlicher Leidenschaften seyn: alsdann erkennt man sie wieder mit Vergnügen für Künste; alsdann erregen sie wieder in uns Empfindungen von der Art, wie wir sie wünschen, und in dem Grade wie sie uns gefallen können.

Den Musikverständigen werden hieben die sogenandten Capriccios beyfallen. Allein auch von diesen, wenn sie gefallen, kann man nicht sagen, daß ihre Töne sich ohne Absicht und ohne Bedeutung unter einander anstoßen. Denn auch die

Ver-

Verwunderung und die Neubegierde sind Affecten, und selbige werden durch gute Capricios sehr erreget, und befriediget. Das Wahrnehmen mehrerer Dinge, die uns noch nicht vorgekommen sind, und die Befriedigung des Triebes, den wir haben, immer mehr Sachen zu erkennen, können unsere ganze Seele erschüttern und einnehmen. Wenn daher ein Componist einen gefälligen Affect auszudrücken hat, und er kann, z. E. zugleich einem Sänger Gelegenheit geben, durch die Geschicklichkeit seiner Kehle die Zuhörer in Verwunderung zu setzen, und ihre Neugierde auf musikalische Schönheiten zu befriedigen, so darf er diese Gelegenheit zu Läufen nicht aus den Händen lassen. Die Läufe müssen aber freylich zu dem Hauptaffect eine gewisse und richtige Beziehung haben, und sie müssen auch nicht das Gemüth mehr als der Hauptaffect einnehmen.

Wir kommen wieder zu unserm Verfasser, der weiter hin saget: Die Poesie sey eine beständige Lüge, die alle Kennzeichen der Wahrheit trägt. Eben so singt ein Mensch wohl von sich selbst, wenn er recht zufrieden ist. Aber niemand singt alsdenn so zierlich, so künstlich, so ausgesucht, als eine Arie über die Zufriedenheit klingt; ob wohl auch hier der Sänger nicht so künstliche, so schwere, so reizende Gänge haben darf, als wenn er eine Liebeserklärung macht, und auch durch die Schönheit der verliebten Töne den Gegenstand, an den der Gesang gerichtet ist, einnehmen und rühren will. Der Musikus muß also nach dem Leben mahlen

vivas voces ducere; allein er muß doch auch dichten, fingiren. Ex noto *fictum* carmen sequar. Man soll sich zwar betrügen, man soll glauben, die Natur selbst zu erblicken, man soll glauben, es sey nichts leichters, als auf solche Art zu singen, zu spielen. Aber es soll doch alles Erdichtung, nachgemacht, künstlich seyn, ein Werk des Genies, worüber man lange geschwißet, und viel Mühe verlohren hat.

Drittens wird ausgeführet, daß das Genie die Natur nicht so nachahmet, wie sie wirklich ist.

Das Genie, sagt der Verfasser, und der Geschmack haben in den Künsten eine so genaue Verwandtschaft mit einander, daß man sie oft verwechselt, und daß es Fälle giebt, wo man sie nicht trennen kann, ohne ihnen beynahe ihr Amt zu nehmen. Dieses erfährt man besonders hier, wo man unmöglich sagen kann, was das Genie bey der Nachahmung der Natur zu thun hat, ohne den Geschmack vorauszusetzen, der es leiten und anführen muß.

Der Verfasser verspricht im zweyten Abschnitte weitläuftiger von dieser Materie zu reden, und saget weiter, man müsse die Natur so nachahmen, daß man die Natur erblicke, nicht so, wie sie an sich selbst ist, sondern so, wie sie seyn kann, und wie sie sich denken läßt.

Was that Zeuxis, fährt er fort, da er eine vollkommene Schönheit mahlen wollte? Entwarf er das Bildniß einer gewißen einzelnen Schönheit,

so,

so, daß sein Gemählde ihre Geschichte ward? Nein, sondern er sammlete die zerstreueten Züge verschiedener wirklichen Schönheiten. Er schuf sich im Geiste eine ganz neue Idee, die er allen diesen vereinigten Zügen zu danken hatte: und diese Idee ward sein Vorbild, oder das Modell zu seinem Gemählde, welches im Ganzen ein wahrscheinliches, ein poetisches Gemälde, aber in seinen besondern Theilen wahr und historisch war. Sehet da ein Exempel, das allen Künstlern gegeben ist; sehet da einen Weg, den sie alle betreten müssen! Und dieser Manier sind alle grosse Meister ohne Ausnahme gefolget.

Als Moliere die Misantropie oder den Menschenhaß schildern wollte, so suchte er sich keinesweges in Paris ein Original auf, wovon sein Stück eine genaue Copie werden sollte: er hätte auf diese Weise nur eine Historie, nur ein Portrait gemacht; er hätte nur halb so gut unterrichtet: sondern er sammlete alle Züge von dieser finstern Gemüthsart, wo er sie nur irgend unter den Menschen mochte wahrgenommen haben. Hiezu that er alles, was ihm sein arbeitendes Genie in dieser Materie an die Hand geben konnte, und aus allen diesen zusammengedrängten und wohlgeordneten Zügen bildete er einen Character, der einzeln in seiner Art, und nicht wahr, sondern wahrscheinlich war. Seine Comödie ward keine Historie vom Alceste, sondern das Gemälde vom Alceste ward eine Historie der Misantropie überhaupt. Und dadurch hat er weit

besser

besser unterrichtet, als der gewissenhafteste Geschichtschreiber, der uns weiter nichts als einige Züge eines würklichen Misantropen aufbehalten hätte.

Diese beyden Exempel sind an diesem Ort hinlänglich, uns einen klaren und deutlichen Begriff von demjenigen zu machen, was man die schöne Natur nennt. Sie ist nicht das Wahre, was würklich ist, sondern das Wahre, vorgestellt, als ob es existirte, und mit allen Vollkommenheiten geschmückt, die es annehmen kann.

Dieses verhindert nicht, daß nicht auch das Würkliche und Wahre den Künsten zum Stoff dienen könnte. Laßt uns die Musen selber hören, wie sie sich beym Hesiodus darüber erklären:

Wir können Lügen ersinnen, der Wahrheit gleichende Lügen:
Doch können wir auch, so bald wir wollen, die Wahrheit erzählen.

Fände es sich, daß eine historische Begebenheit schon so zugeschnitten wäre, daß sie zum Plan eines Gedichtes oder Gemäldes dienen könnte: so würde sich die Poesie und die Mahlerey kein Bedenken daraus machen, sie so wie sie wäre, zu gebrauchen, sich aber im übrigen ihr Recht vorbehalten, Umstände hinzuzudichten, Sachen zum Abstechen, oder Contraste anzubringen, neue Situationen zu erfinden u. s. w. Als le Brün die Schlachten Alexanders mahlte, so fand er in der Geschichte die Begebenheit, die spielenden Personen und den Ort der Scene. Allein wie viel Erfindung

findung, wie viel Poesie herrscht nicht in seinem Werke! Die Anordnung, die Stellungen, der Ausdruck der Empfindungen, alles dieses war seinem schöpferischen Geiste vorbehalten. Eben so verwandelte sich unter den Händen des Corneille der Streit der Horazier aus der Historie in ein Gedicht. Die Kunst bauet alsdann auf den Grund und Boden der Wahrheit, und vermischt sich so geschickt mit der Unwahrheit und Fabel, daß daraus ein einförmiges Ganzes entspringt.

Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet
Primo ne medium, medio ne discrepet imum.

So wird es gemeiniglich bey Heldengedichten, bey Tragödien, und bey historischen Gemälden gehalten. Weil sich die Begebenheit hier nicht mehr unter den Händen des Geschichtschreibers befindet, sondern schon dem Künstler übergeben ist, der sich alles erlaubt, um zu seinem Endzweck zu gelangen: so schmelzet man sie wieder um, damit man sie in eine neue Form gießen kann; man thut hinzu, man nimmt weg, man setzt an eine andere Stelle. Ist es ein Gedicht: so knüpft man Knoten, so macht man Vorbereitungen zur lezten Entwickelung und so weiter. Man setzt voraus, daß der Saame zu diesem allen schon in der Historie liegt, und daß die Kunst weiter nichts thun darf, als ihn entwickeln. Liegt er nicht darinn: desto besser. Nun bedienet sich die Kunst ihrer völligen Freyheit: sie schafft, sie erfindet aus sich selbst, alles, was sie nöthig hat. Dieses ist ein Vorrecht, das man ihr

zuge-

zugestehen muß; denn sie hat sich anheischig gemacht, zugefallen.

Wir haben hier den Verfasser ganz ausschreiben müssen, und merken dabey an, daß die Musici nur bey Schilderung gewisser physikalischen Bewegungen nach vorstehenden Regeln arbeiten können. Dieß ist aber nur die geringere Art ihrer Bemühungen. Beym Ausdruck der Empfindungen, der Affecten hingegen, können sie nicht wohl, eben so wie Zeuxis, und wie Moliere viele Züge sammlen, und daraus das Ganze ihrer rührenden Gemählde machen. Sie müssen z. E. bey Verfertigung einer Siegesmusik, sich auf eine oder die andere Gedanke besinnen, die ein solch Frolocken ausdrückt. Diese verbinden sie mit andern nicht heterogenen Gedanken, welche sie hinzudichten. Sie entwickeln weiter, was in jener Gedanke liegt, und so erfinden sie sich, was sie noch nötig haben.

Nur in wenig Affecten und Gelegenheiten singen und spielen wir von Natur. Also hat der Componist meist keine andere Quelle als folgende. Es giebt gewisse Gänge, denen man es anhöret, was sie ausdrücken sollen. Je mehr nun ein Componist z. E. gute Siegesmusiken gehöret hat, desto leichter werden ihm allerley Gedanken einfallen, die dergleichen Frolocken bezeichnen. Er nimmt also den, der ihm am bequemsten ist, und dichtet andere Gänge hinzu. Er bereichert ihn mit allerley Anordnungen, Stellungen und verschiedentlichen Ausdrücken.

Er bauet auf solchen Grund und Boden der Wahrheit, nimmt weg, setzt etwas hinzu, knüpft Knoten, und macht Vorbereitungen zu letzten Entwickelungen u. s. w. Dieß scheinet auch in der musikalischen Regel zu liegen, daß in jedem Stück eine oder mehrere Gedanken seyn müssen, die schon bekannt sind.

Je mehr nun einem Componisten solche redende Gänge bekannt sind, desto leichter wird er dergleichen zum Unterwurf seiner Arbeiten finden; dieß ist der grosse Nutzen der musikalischen Erfahrenheit. Es setzet aber voraus, daß man auf die gehörten Musiken recht Achtung gegeben hat. Ein junger Componist muß wenigstens sein Gedächtniß mit solchen Gängen zu bereichern suchen, und ein reisender Musikus könnte keinen grössern Schatz mit nach Hause bringen, als eine Sammlung solcher Gedanken, die er bey allerley Anlassen gehöret hat, sollte er auch selbst die Lieder der Musikliebenden Nationen, sonderlich der Italiener und Franzosen, zu solchem Endzwecke studiret haben, weil gute Lieder am meisten den bloß natürlich musikalischen Ausdruck des Herzens enthalten.

Viertens wird gewiesen, in welchem Zustande sich das Genie befinden müsse, wenn es die schöne Natur nachahmen soll.

Das allerfruchtbareste Genie, sagt der Herr Verfasser, fühlt nicht immer die Gegenwart der Musen. Es erlebt Stunden der Unfruchtbarkeit und der Dürre. Hingegen giebt es für das Genie

nie gewisse glückliche Augenblicke, wo sich die Seele, als von einem göttlichen Feuer entflammt, die ganze Natur vorstellt, über alle Wesen ein Leben ausgießt, allen diejenigen rührenden Züge mittheilt, die uns allemahl bezaubern und entzücken.

Diesen Zustand der Seele nennt man die Begeisterung, und diese ist bey den Verfassern vortreflicher Werke ein reicher Schatz von Genie, eine ungemeine Richtigkeit, ein Urtheil, eine fruchtbare Einbildungskraft und vornehmlich ein empfindliches Herz, das sich durch den Anblick der Gegenstände leicht entzünden läßt. In diese privilegirte Seelen machen alle Bilder einen tiefen Eindruck, und kommen aus ihrer Einbildungskraft allemal mit neuer Stärke und Anmuth hervor.

Hier fragt sich wiederum, welche Gegenstände den Musikus entzünden? Wenn der Poet die Tugend besingen will, so fällt ihm ein hoher Grad der Standhaftigkeit des Fabius Cunctator bey, welcher einsah, daß er durchaus keine Schlacht mit dem Hannibal wagen müsse, ohngeachtet sehr ofe die ganze Armee schlagen wollte, ohngeachtet seine untergeordnete Generals auch der Meynung waren, und ohngeachtet man deshalb die schimpflichsten Reden von ihm führete, die nur zu erdenken waren. Diese hohe Standhaftigkeit kann das empfindliche Herz des Dichters rühren, und seine Einbildungskraft erhitzen. Aber wenn der Componist einen andächtigen Beter schildern soll, wo hat er da ein Urbild, welches in recht andächtigen Tönen

gesungen oder gespielet hat? welcher Gegenstand entzündet ihn also? Es scheinet, daß sein Genie dem andächtigen Manasse, den er sich z. E. vorstellt, auch noch Töne leihen müsse, in welchen er könnte zu Gott gesungen haben. Und nur dergleichen eingebildete Andacht entzündet ihn.

Der Verfasser sagt weiter, die Natur verwahre in ihren Vorrathshäusern alle Züge, woraus man die schönsten Nachahmungen machen könne. Allein für den Musikus scheint keine solche Natur vorhanden zu seyn. Bloß seine Erfahrung in musikalischen Ausdrücken vertritt derselben Stelle. In diesen verwahrten Ausdrücken muß er studiren, wie in den Zeichnungen eines Mahlers. Hat er als Künstler alles genau beobachtet, so erkennt er diese Züge, er nimmt sie aus dem Haufen heraus, bringt sie zusammen. Er macht im Geiste ein Ganzes daraus, denkt sich dieses sehr lebhaft, erfüllt seine ganze Seele damit. Nun entzündet sich sein Feuer beym Anblicke dieses Gegenstandes, nun vergißt er sich selber, nun geht seine Seele ganz in die Dinge über, die er erschaffen will. Ein Poet ist alsdenn wechselsweise Cinna, Augustus, Phädra, Hyppolitus, oder wenn er ein la Fontaine ist, so ist er der Wolf und das Lamm, die Eiche und das Schilf. In solchen Entzückungen erblickt Homer die Wagen und Rosse der Götter; Virgil höret in den Finsternissen der Hölle das schreckliche Geschrey des Phlegias; beyde finden Dinge, die nirgends sind und doch wahr sind. Eben so müssen auch die Mahler und die Tonkünstler vergessen, wer

sie

sie sind, sie müssen aus sich selbst herausgehen, und sich mitten unter die Dinge setzen, die sie vorstellen wollen. Wollen jene eine Schlacht mahlen, so versetzen sie sich eben so wie der Poet, mitten unter das Handgemenge. Sie hören das Getöse der Waffen, das Stampfen der Pferde; das Geschrey der Sterbenden; sie sehen blinkende Schwerdter und Leichname im Blut. Sie erhitzen ihre Einbildungskraft selber bis sie sich ganz erstaunt, ganz aus sich selbst gebracht, ganz überwältiget fühlen. Dann heißt es: Deus, ecce Deus! Sie mögen singen, sie mögen mahlen, so ist es ein Gott, der sie beseelt.

Dieß ist es, was man nennt: vom Feuer der Seele getrieben, von einem göttlichen Hauche beseelet werden. Dieß ist die poetische Raserey, dieß ist die Begeisterung, dieß ist der Gott, den der Dichter in der **Epopee** anruft, der den Held in der **Tragödie** beseelt, der sich in einen schlechten Bürger in der **Comödie**, in einen Schäfer in der **Ecloge** verwandelt, der den Thieren in der Fabel Vernunft und Sprache giebt; kurz der Gott, der die wahren Mahler, Tonkünstler und Dichter macht.

Da man gewohnt ist, die Begeisterung nur zu dem allgewaltigen Feuer der lyrischen und epischen Poesie zu verlangen: so wird man sich vielleicht wundern, wenn man hört, daß sie auch so gar zur Fabel nötig ist. Aber was ist Begeisterung? Sie begreift zwey Dinge in sich: eine leb-

hafte Vorstellung eines gewissen Gegenstandes, und eine Bewegung des Herzens, die diesem Gegenstande gemäß ist. Wie es also simple, edle, erhabne Gegenstände giebt: so giebt es auch Begeisterungen, die sich zu einer jeden Art schicken, und worinn sich die Mahler, die Tonkünstler und die Poeten theilen müßen, je nachdem sie eine von diesen Arten gewählt haben. Sie müßen sich aber alle, ohne Ausnahme, darein versetzen, wofern sie ihres Endzwecks nicht verfehlen wollen, welcher ist, die Natur in ihrer schönsten Gestalt zu schildern. Daher ist la Fontäne ein eben so grosser Dichter in seinen Fabeln, als Moliere in seinen Tragödien und Roußeau in seinen Oden ist.

Gleichermaßen war Graun begeistert, als er das Lied setzte: Ja liebster Damon du hast überwunden; so wie er es war, als er die Arie componirte: Nell' orror dell' arra notte. Ja es scheinet, als wenn man bey Verfertigung eines Liedes mehr Begeisterung haben müße, als bey einem grossen Stücke, weil sie da nur wenig Tacte hat, worinn sich ihr ganzer Ausbruch beschreibt, und die wenigen Noten auch den ganzen vorhabenden Affect schildern müßen.

Fünftens wird von der Art und Weise gehandelt, wie die Künste ihre Nachahmungen machen.

Hier erfährt man den eigenthümlichen Unterschied, der unter den Künsten ist, die die Nachahmung der schönen Natur zum Zwecke haben.

Man

Man kann die Natur in Absicht auf die schönen Künste in zwey Theile eintheilen: in den einen, den man durch das Gesicht, und in den andern, den man durch das Gehör genießt. Der letzte ist der Gegenstand der Musik, wenn sie allein und ohne Worte genommen wird, und der Poesie, welche Worte gebraucht, aber abgemeßene und in allen ihren Tönen genau berechnete Worte.

Also ahmt die Mahlerkunst die schöne Natur durch Farben nach, die Bildhauerkunst durch erhabene Figuren, die Tanzkunst durch Bewegungen und Stellungen des Leibes; die Musik durch Töne, und die Poesie durch abgemeßene Worte. Sehet da die unterscheidenden Kennzeichen der vornehmsten Künste! Trägt es sich bisweilen zu, daß diese Künste zusammen fließen, und sich mit einander vermischen, wie zum Exempel in der Poesie geschieht, wenn die Tanzkunst den spielenden Personen auf der Schaubühne die Gestus leiht; wenn die Musik zur Declamation die Töne angiebt; wenn der Pinsel des Mahlers die Sonne ausziert: so sind dieses Dienste, die sie sich kraft ihres gemeinschaftlichen Zwecks und ihres gegenseitigen Bündnißes einander leisten, doch ohne Nachtheil ihrer besondern und eigenthümlichen Rechte. Eine Tragödie ohne Gestus, ohne Musik, ohne Decorationen bleibt noch immer ein Gedicht, das heißt, eine Nachahmung, ausgedrückt durch abgemeßne Worte. Eine Musik ohne Worte ist allemal Musik. Sie drückt die Schwermuth und die Freude aus, ohne daß sie solches den Worten zu danken hat, die ihr

in der That gute Dienste leisten, die aber ihre Natur und ihr Wesen nicht verändern, sie mögen wegbleiben oder hinzukommen. Ihr wesentlicher Ausdruck ist der Ton, so wie des Mahlers die Farben, und des Balletmeisters die Bewegungen des Leibes sind. Das ist ausser allem Zweifel.

Hiebey aber ist eine Anmerkung zu machen, nemlich so wie die Künste unter den Bildern, die ihnen in der Natur vorgezeichnet liegen, eine Wahl anstellen und es vollkommer machen müßen: eben so müßen sie auch unter dem Colorit, das sie von der Natur entlehnen, eine Wahl anstellen, und es vollkommener machen. Sie dürfen sich nicht aller Arten von Farben, nicht aller Arten von Tönen bedienen: sie müßen mit Verstande gewählt und gemischt werden. Es müßen sanfte Schattirungen, richtige Verhältniße, Eintracht und Harmonie darinn herschen. Die Farben und die Töne haben ihre Sympathien und Mishelligkeiten. Die Natur hat das Recht, sie nach ihrem Gefallen zu vereinigen; die Kunst aber muß es nach ihren Regeln thun. Sie muß den Geschmack nicht nur nicht beleidigen, sondern sie muß ihn auch vergnügen, und zwar so sehr vergnügen, als es möglich ist.

Hierauf beschreibt der Verfaßer die Künste, und sagt: man könne die Mahlerey, die Bildhauerkunst, die Tanzkunst, eine Nachahmung der schönen Natur nennen, ausgedrückt durch Farben, durch erhabene Figuren, durch Stellungen; und die Music und die Poesie: eine Nachahmung der

schönen

schönen Natur, ausgedrückt durch Töne und durch eine abgemessene Rede.

Diese Beschreibungen sind ganz einfältig. Sie kommen, wie man sieht, mit der Natur des menschlichen Genies, welches die Künste hervor gebracht hat, überein. Sie sind nicht weniger den Gesetzen des Geschmacks gemäß, wie man bald sehen wird. Und endlich schicken sie sich auch auf alle Arten der Werke, die würkliche Werke der Kunst sind, wie man bey der Anwendung sehen wird.

Sechstens wird gezeigt, worinn die Beredsamkeit und die Baukuust von den andern Künsten unterschieden sind.

Der Verfasser sagt von diesen beyden Künsten, daß bey ihnen die Ergötzung selbst die Gestalt der Nothwendigkeit annimmt; alles muß zum Gebrauch, zur Nothdurft da zu seyn scheinen. Bey den Künsten hingegen, welche zum Gefallen gemacht sind, darf die Nutzbarkeit nicht eher einen Zutritt fordern, als bis sie unter einer Gestalt erscheint, die nichts als Vergnügen verspricht, und zwar so viel Vergnügen, als ob dieses ihre Hauptabsicht wäre. Sehet da, eine allgemeine Regel für die Künste, nnd eine der allerwichtigsten.

Gleichwie also die Poesie oder die Bildhauerkunst, wenn sie ihre Subjecta aus der Historie, oder aus der bürgerlichen Gesellschaft genommen hätten, ein schlechtes Werk damit schlecht entschuldigen würden, daß sie der Wahrheit ihrer Vorschrift getreu geblieben wären; denn nicht das

Wahre, sondern das Schöne verlangt man von ihnen: eben so würde man auch die Redekunst und die Baukunst mit Recht tadeln, wenn aus ihren Werken die Lust zu gefallen gar zu sehr hervor leuchtete. Von ihnen heißt es: Die Kunst erröthet, so bald sie gesehen wird. Alles was bey ihnen zum bloßen Zierrath da ist, das ist ein Fehler. Die Ursache ist, weil man von ihnen keinen Zeitvertreib, sondern einen guten Dienst erwartet.

Wir haben auch eine Music von der man keinen Zeitvertreib, sondern einen guten Dienst erwartet. Das sind die Melodien zu den Kirchenliedern, und das Spielen der Organisten bey selbigen. Möchte man es aber doch diesen leztern einprägen können, daß man alsdenn von ihnen einen Dienst, und keinen Zeitvertreib erwartet! Wieviel unnützes, unachtsames Wesen würde weggehen, und sie würden doch endlich einmal weder zu geschwind noch zu langsam mitspielen lernen.

Indeßen giebt es Gelegenheiten, fährt der Verfaßer fort, wo die Beredsamkeit und die Baukunst einen höhern Flug wagen können. Es soll ein Held gelobt, es soll ein Tempel gebaut werden. Alsdann ist die Pflicht dieser Künste, die Größe ihres Vorwurfs nachzuahmen, und Bewunderung zu erregen, alsdann mögen sie sich einige Grade höher schwingen und alle ihre Reichthümer ausspenden: doch ohne sich von ihrem Ursprunge allzuweit zu entfernen. Man fordert hier zwar das Schöne von ihnen, aber allemal das nützliche und brauchbare Schöne.

Was

Was würde man wohl von einem kostbaren Gebäude denken, das gar nicht zu gebrauchen wäre? das schlechte Verhältniß zwischen den Kosten und dem Nutzen würde dem Zuschauer unangenehm seyn, und den Baumeister lächerlich machen. Die Größe, die Majestät, die Zierlichkeit eines Gebäudes müßen sich allemal auf seinen Einwohner beziehen. Sein Ebenmaß, seine Mannigfaltigkeit, seine Einförmigkeit müßen es gemächlicher, bequemer, dauerhafter machen. Hier sind die Zierrathen nicht eher ganz vollkommen, als bis sie die Mine der Nothwendigkeit tragen; anstatt daß in der Bildhauerkunst die würklich nützlichen Dinge sich allemal in anmuthige verwandeln müßen.

Eine Aehnlichkeit findet man in der Absicht der Oden und anderer Lieder. Solte also z. E. zu einem Kirchenliede eine Melodie gesetzet werden, die Hauptstrophe deßelben aber schickte sich auch zu einer Arie, so würde die Music der Arie seyn: eine Nachahmung der schönen Natur, ausgedrückt durch alle Kunst und Stärke der Töne, deren sie in diesem Falle fähig sind. Die Noten des Kirchenliedes aber wären gleichsam die Natur selbst, ausgedrückt durch solche Töne, die jedermann singen und leicht lernen kann. Hier wird das Wahre auf eine Art vorgetragen, die es glaubwürdig macht, mit der edlen Einfalt, die uns überredet. Dort aber muß das Wahre auf eine Art vorgetragen werden, die es angenehm macht, mit allen dem Reize, mit aller der Hoheit, die uns bezaubern

bert und entzücket. Weil aber das Vergnügen unser Herz der Ueberredung öfnet, so muß auch bey Liedern das Ergötzen nicht aus den Augen gesetzet werden.

Der Verfaßer schließt diesen Artikel damit, daß er sagt: es gäbe Reden, die von der Poesie die Farben und das Sylbenmaaß geborgt haben, um ihrer Schreibart einen Anstrich zu geben, und sie dem Gemüth beßer einzudrücken; und uns dünckt, daß bey den Fugen etwas ähnliches ist. Im Themate muß gleichsam alles Wahre liegen, in der Ausführung aber müßen so viel Farben, so viel Reiz angebracht werden, daß alles dadurch den Anstrich des Schönen bekommt, und sich dem Gemüth beßer einprägt. Wir überlassen andern, diese Vergleichung weiter auszuführen, oder zu verwerfen.

Künftig die Fortsetzung.

III. Fort-

III.

Fortsetzung des du Bos von den theatralischen Vorstellungen der Alten.

Um wieder auf die Kunst der Gebehrden zu kommen, so kann man nicht im geringsten daran zweifeln, daß die Komödianten der Alten in diesem Theile der Declamation nicht sollten vortreflich gewesen seyn. Sie hatten viel natürliche Geschicklichkeit dazu, wenn wir sie nach ihren Landsleuten, die unsre Zeitverwandte sind, beurtheilen dürfen. Diese Schauspieler wandten auch, wie wir bald sagen werden, ungemein viel Fleiß auf ihre Kunst, und wenn sie fehlten oder nachläßig waren, so waren die Zuschauer, welche davon zu urtheilen wußten, bemüht, sie wieder ins Gleiß zu bringen. Tertullianus sagt auch, daß diese Gebehrden eben so verführerisch gewesen wären, als die Rede der Schlange, welche das erste Weib versuchte.(*) Ipse gestus colubrina vis est.

Wenn die Kunstrichter, welche die Dichtkunst des Aristoteles haben tadeln oder erklären wollen, auf die Bedeutung des Worts Saltatio, Achtung gegeben hätten, so würde es ihnen gar nicht abgeschmackt vorgekommen seyn, daß die Chöre der Alten, auch bey den traurigsten Stellen der Tragödien, getanzt haben. Man kann sich leicht vorstellen,

(*) Tertull. de Spect.

stellen, daß dieses Tanzen in nichts anderm bestanden habe, als in den Gebehrden und dem äusserlichen Bezeigen der Glieder des Chors, womit sie ihre Gesinnungen ausdrückten, sie mochten nun reden, oder auch bloß durch ein stummes Spiel bezeigen, wie sehr sie von der Begebenheit, woran sie Theil nehmen sollten, gerührt wären. Diese Declamation nöthigte den Chor öfters auf der Bühne hin und her zu gehen, und da die Bewegungen von einem Orte zum andern, welche verschiedne Personen zu gleicher Zeit machen sollen, nothwendig vorher abgeredet seyn müßen, wenn sie nicht in einen sich drengenden unordentlichen Haufen ausarten sollen, so haben die Alten den Chören bey ihrem Hin- und Wiedergehen gewiße Regeln vorgeschrieben. Und diese vorgeschriebnen Bewegungen haben nicht wenig dazu beygetragen, daß die Kunstrichter die Saltation der Chöre, für Ballets nach unserer Art gehalten haben.

Die Chöre hatten Anfangs ihre besondern Lehrmeister, von welchen sie in ihren Rollen unterrichtet wurden; allein der Dichter Aeschylus, (*) welcher die Kunst der theatralischen Vorstellungen besonders studirt hatte, unternahm es, sie selbst zu unterrichten, und es scheinet, daß auch andere Dichter Griechenlands seinem Exempel hierinn gefolget sind.

Man muß sich also den Anblick, welchen die Chöre auf den Bühnen der Griechen und Römer machten, nicht wie den Anblick vorstellen, den wir

auf

(*) Athenæus lib. I.

auf unsern Theatern haben würden, wenn man die Chöre declamiren liesse. Wir stellen uns gleich Anfangs die unbeweglichen Chöre der Oper vor, welche aus Personen bestehen, die gröstentheils nicht einmahl gehen können, und durch ihre abgeschmackte Action die allerrührendsten Scenen lächerlich machen. Wir bilden uns die Chöre der Komödien ein, die aus Statisten und den elendesten Schauspielern bestehen, die jede Rolle, zu der sie nicht gewöhnt sind, auf das ärgste mißhandeln. Allein die Chöre der alten Tragödien wurden durch gute und wohlgeübte Schauspieler aufgeführt, und der Aufwand, den man dabey machte, war so groß, daß die Athenienser durch eine besondre Verordnung ihn der Obrigkeit zuerkannt hatten.

Man stelle sich also, um sich einen richtigen Begriff von diesen Chören zu machen, eine grosse Anzahl vortreflicher Schauspieler vor, welche einer Person, die sie anredet, antworten. Man stelle sich vor, daß jeder von den Schauspielern des Chors diejenigen Gebehrden macht und diejenigen Stellungen annimmt, die sich dazu, was er gegenwärtig ausdrücken will, und zu dem besondern Charakter, den man ihm gegeben hat, schicken. Man stelle sich vor, daß die Alten, die Kinder, die Weiber, die jungen Leute, aus welchen die Chöre bestanden, ihre Betrübniß oder ihre andern Leidenschaften durch solche Bezeigungen an den Tag legen, wie sie sich für eines jeden Alter und Geschlecht schicken. Ich glaube, ein solcher Anblick muß wahrhaftig nicht die am wenigsten rührende Scene

eine Tragödie gewesen seyn. Daher finden wir auch, daß einer von den Chören des Aeschylus (*) Ursache war, daß verschiedne schwangre Weiber in dem Theater zu Athen nieder kamen. Und dieser Zufall gab hernach Anlaß, daß die Athenienser die Anzahl der Personen dieser schrecklichen Chöre bis auf funfzehn oder zwanzig herabsetzten, anstatt daß sie vorher wohl aus funfzigen bestanden hatten. Einige Stellen in unsern neuen Opern, wo der Dichter eine Hauptperson den Chor anreden, und diesen wenige Worte erwiedern läßt, sind sehr wohl aufgenommen worden, obgleich die Personen des Chors nicht declamirt haben. Mich wundert sehr, daß diese Nachahmung der Alten (man wird mir dieses Wortspiel erlauben) keine Nachahmer gefunden hat.

Endlich hat man auch gesehen, daß die Chöre, welche nicht redeten, und bloß das stumme Spiel der Chöre in den alten Tragödien nachahmten, auf dem Opertheater sehr wohl ausgefallen und vielen Beyfall erhalten haben, wenn sie von aufmerksamen Personen ausgeführet worden. Ich meine diejenigen Ballets, die fast aus ganz und gar keinen Tanzschritten, sondern aus bloßen Gebehrden, und Bezeigungen, kurz aus einem stummen Spiele bestanden, und die Lully in die Leichenbegleitung der Psyche, desgleichen der Alceste, in den zweyten Aufzug des Theseus, wo der Dichter alte Männer tanzend einführt, in das Ballet des vierten Aufzuges des Atys und in die erste Scene des vier-

ten

(*) In dem Trauerspiele die Eumeniden.

ten Aufzuges der Isis gebracht hatte, wo Quinaults Einwohner der hyperboräischen Gegenden auf das Theater bringt. Diese Halbchöre nun, man vergönne mir den Ausdruck, machten einen sehr rührenden Anblick, wenn sie Lully von Tänzern aufführen ließ, die ihm folgen musten, und eben so wenig, wenn er es ihnen verbothen hatte, einen Tanzschritt zu machen, als eine Gebehrde die sie machen sollten, zu unterlassen, oder sie nicht zur rechten Zeit zu machen, wagten. Wenn man diese Tänze aufführen sah, konnte man leicht begreiffen, wie der Takt auf den Theatern der Alten die Gebehrden regieren können. Der Mann von Genie, den ich jetzt genennt habe, war durch die Stärke seiner eignen Vorstellungskraft darauf gefallen, daß das Schauspiel auch durch die stumme Action der Chöre pathetischer werden könne; denn ich glaube nicht, daß er die Gedanken dazu aus den Schriften der Alten geschöpft, deren vom Tanze der Chöre redende Stellen noch nie so verstanden worden waren, als wir sie jetzt erklärt haben.

Lully wendete auf die Ballets, von welchen hier die Rede ist, so viel Aufmerksamkeit, daß er sich, sie zu componiren, eines besondern Tanzmeisters, Namens Olivet, bediente. Dieser war es, und nicht des Broßes oder Beauchamps, die Lully nur zur Verfertigung der gewöhnlichen Ballets brauchte, welcher die Ballets in den Leichenbegleitungen der Psyche und der Alceste componirte. Auch machte Olivet das Ballet der Alten im Theseus, desgleichen der schrecklichen Träume im Atys, und der Zi-

terer in der Isis. Dieses letztere bestand bloß und allein aus den Gebehrden und Bezeigungen frierender Leute. Es wurde kein einziger Tanzschritt nach unserer Art dabey gebraucht. Und hiebey ist noch zu merken, daß diese Ballets, welche zu ihrer Zeit gefielen, von Tänzern aufgeführet wurden, die in den Verrichtungen, wozu sie Lully brauchte, noch Neulinge waren. Ich komme auf meine Materie wieder zurück.

Funfzehnter Abschnitt.

Anmerkungen über die Art und Weise, wie dramatische Stücke auf den Bühnen der Alten vorgestellet worden. Von der starken Neigung, welche die Griechen und Römer für das Theater hatten. Von dem Fleiße, den die Schauspieler auf ihre Kunst wendeten, und den Belohnungen, die ihnen ertheilt wurden.

Die Einbildungskraft kann die Empfindung nicht ersetzen. Da wir also kein theatralisches Stück haben aufführen sehen, in welchem ein Schauspieler recitiret, mittler Weile ein andrer die Gebehrden dazu macht, so glaube ich, würde man Unrecht thun, wenn man diese bey den Alten übliche Theilung der Declamation, auf eine entscheidende Art loben wollte; und noch unbilliger würde man handeln, wenn man sie gerade weg verdammen wollte. Ich habe die Ursachen schon angeführt, warum sie den Alten gar nicht so lächerlich scheinen können, als sie uns Anfangs scheinet. Wir wissen

noch

noch nicht, was für Annehmlichkeiten ein solches Schauspiel von den Umständen und der Geschicklichkeit der Schauspieler entlehnen können. Verschiedne nordische Gelehrte, die aus bloßen Erzehlungen geurtheilet hatten, daß die Oper ein sehr lächerliches Schauspiel seyn müße, welches aufs höchste nur Kinder vergnügen könne, haben ihre Meinung geändert, nachdem sie selbst einige Vorstellungen mit angesehen. Die Erfahrung hatte sie davon überzeugt, wovon die Erfahrung allein überzeugen kann, daß eine Mutter, welche den Verlust ihrer Kinder in Musik beweint, doch noch immer eine Person bleibe, die uns rühren und zum Mitleiden bewegen könne.

Die Marionetten, bey welchen die Declamation getheilt ist, können uns die Zeit verkürzen, obgleich die Action dabey nur auf eine maschinenmäßige Art geschieht. Freylich kann uns dieses kindische Schauspiel nicht vergnügen, weil die lächerliche Ausführung vollkommen mit dem lächerlichen Inhalte paßt. Die Puppenoper, deren Erfinder la Grille war, und die in Paris ungefehr im Jahr 1674 aufkam, lockte zwey ganze Winter hindurch eine Menge Zuschauer herbey, und es war dieses Schauspiel eine ordentliche Oper, nur daß die Action von einer grossen Marionette verrichtet wurde, die schickliche Gebehrden zu dem, was ein Musicus sang, machte, dessen Stimme durch eine Oeffnung sich hören ließ, die man in dem Boden der Scene angebracht hatte. Ich habe in Italien

Opern auf diese Art vorstellen sehen, und kein Mensch hielt sie für ein lächerliches Schauspiel. Die Opern, welche ein berühmter Kardinal in seiner Jugend zu seinem Vergnügen auf diese Art aufführen ließ, gefielen nicht wenig, weil die Marionetten, welche fast vier Fuß hoch waren, dem natürlichen sehr gleich kamen. Was kann uns also zu glauben bewegen, daß eben dieses Schauspiel nur alsdenn Mißfallen erweckt haben sollte, wenn vortrefliche Schauspieler, die man in der Maske agiren zu sehen schon gewohnt war, den Theil der Gesticulation ausgeführt, welchen eine Marionette nur sehr schlecht ausführen kann?

Die Aufführungen und die Schriften der Römer bezeugen zur Gnüge, daß sie kein unsinniges Volk waren. Als sich die Römer zu der Art von Declamation entschloßen, bey der die Gebehrden und die Rede unter zwey verschiedne Schauspieler getheilt wurden, kannten sie schon seit mehr als hundert und zwanzig Jahren die natürliche Art zu recitiren, welches unsre Art ist. Und gleichwohl vertauschten sie sie mit jener, die weit zusammen gesetzter war.

Uebrigens leistet der unsägliche Aufwand, welchen die Griechen und Römer bey Aufführung theatralischer Stücke machten, hinlängliche Gewähr, daß sie sehr aufmerksam dabey müßen gewesen seyn. Diese Aufmerksamkeit nun, die ganzer acht hundert Jahr hindurch dauerte, (denn die Bühnen waren zu Rom nach dem Livius Andronicus, deßen

Geschichte wir oben erzehlt, acht ganze Jahrhunderte offen würde die Römer endlich gewiß von dem Gebrauche, die Declamation unter zwey Schauspieler zu vertheilen, abgebracht haben, wenn dieser Gebrauch so übel gewesen wäre, als man Anfangs zu glauben nicht ungeneigt ist. Man muß sich also dieser voreiligen Mißbilligungen hier eben so enthalten, als alle vernünftige Leute sich ihrer bey Beurtheilung der Sitten und Gebräuche in fremden Ländern enthalten.

Die Aufführung dreyer Trauerspiele des Sophocles kostete den Athenienſern mehr als der peloponnesische Krieg. Man weiß, was für unsägliche Kosten die Römer verwendet haben, auch sogar in den Provinzen die prächtigsten Theater, Amphiteater und Circos bauen zu lassen. Einige von diesen Gebäuden, welche noch ganz da stehen, sind die bewundernswürdigsten Denkmähler der alten Architektur. Und auch die Ruinen derer, die verfallen sind, bewundert man. Die römische Geschichte ist voll von Beyspielen, was für eine unmäßige Neigung das Volk gegen die Schauspiele gehabt, und was für unglaubliche Summen es sich sowohl Regenten als Privatpersonen kosten lassen, ihr genug zu thun. Ich will also bloß hier von der Bezahlung der Schauspieler reden. Macrobius sagt, Aesopus, ein berühmter tragischer Schauspieler und Zeitgenosse des Cicero, von dem wir schon gesprochen, habe seinem Sohne, dessen Horaz (*) und Plinius als eines berüchtigten Verschwenders

(*) Horat. Sat. I. II. 10.

gedenken, eine Erbschaft von fünf Millionen, die er mit dem Agiren erworben hatte, hinterlaßen. Man lieset in der Geschichte des Plinius, der Komödiant Roscius, der Freund des Cicero, habe jährlich mehr als hundert tausend Franken Besoldung gehabt. (*) Quippe cum jam apud majores nostres Roscius histrio sestertium quingenta millia annua meritasse prodatur. Man muß so gar diese Besoldung des Roscius seit der Zeit, von welcher Plinius redet, vermehrt haben, weil Macrobius sagt, es zöge dieser Komödiant von den öffentlichen Einkünften alle Tage auf neun hundert Franken, und diese Summe wäre für ihn ganz allein. Tanta fuit gratia, ut mercedem diurnam de publico mille denarios sine gregalibus solus acceperit.

Die Rede, welche Cicero für eben diesen Roscius hielt, rechtfertiget das Vorgeben des Plinius und Macrobius sehr wohl. Der vornehmste Punct des Processes, welchen Roscius hatte, betraf einen Sklaven, welchen Fannius zu dem Roscius gegeben zu haben behauptete, damit er bey ihm Komödie spielen lernen solle, worauf Roscius und Fannius diesen Sklaven verkauffen, und die dafür gelöfete Summe unter sich theilen wollen. Cicero will von dieser Verbindung nichts wissen, und behauptet, Panurgus, so hieß der Sklave, müße dem Roscius, der ihn unterrichtet habe, ganz allein zugehören, weil der Werth des Komödianten den Werth der Person des Sklaven bey weitem übertreffe.

(*) Plin. lib. 7. c. 39.

treffe. Die Person des Panurgus, sagt Cicero, ist nicht dreyßig Pistolen werth, allein der Sklave des Roscius ist zwanzig tausend Thaler werth. Wenn der Sklave des Fannius des Tages kaum achtzehn Sols hätte verdienen können, so kann er jetzt als ein von dem Roscius unterrichteter Komödiant, achtzehn Pistolen verdienen. Ist es wohl glaublich, sagt Cicero an einem andern Orte, daß ein so uneigennütziger Mann als Roscius, sich, mit Verlust seiner Ehre, einen Sklaven, der kaum dreyßig Pistolen werth ist, zueignen würde; er der uns seit zwölf Jahren umsonst Komödie spielt, und durch diese Großmuth zwey Millionen, die er hätte gewinnen können, ausgeschlagen hat? Ich schätze, fügt Cicero hinzu, die Besoldung, welche Roscius bekommen haben würde, nicht sehr hoch. Wenigstens würde man ihm nicht weniger gegeben haben, als man der Dyonisia giebt. Wir haben von dieser Schauspielerinn bereits gesprochen. Nun urtheile man, wie die römische Republick ihre Komödianten bezahlte. Macrobius erzehlt, (*) Julius Cäsar habe dem Laberius zwanzig tausend Thaler gegeben, um diesen Dichter dahin zu vermögen, daß er in einem Stücke, welches er verfertiget hatte, selbst mitspielte. Unter den andern Kayfern finden wir auch noch andere Verschwendungen. Endlich setzte der Kayser Marcus Aurelius, (**) welcher sehr oft Antoninus Philosophus genennet wird, fest, daß die Komödianten, welche in den Schauspie-

(*) Macrob. Sat. lib. 2. cap. 7.
(**) Capit. in M. Aur.

len, die gewisse obrigkeitliche Personen dem Volke geben musten, spielen würden, nicht mehr als fünf Goldstücke für eine Vorstellung fordern sollten, und daß derjenige, welcher die Unkosten darzu hergebe, ihnen nicht mehr als noch einmal so viel geben dürfe. Diese Goldstücke waren ungefehr mit unsern Louis, deren dreyßig auf das Mark gehen, und für vier und zwanzig Franken ausgegeben werden, von einerley Werth. Titus Livius schließt seine Erzehlung von dem Ursprunge und dem Fortgange der theatralischen Vorstellungen zu Rom, mit dieser Betrachtung, daß ein Vergnügen, welches Anfangs sehr wenig betragen habe, in so prächtige und kostbare Schauspiele ausgeartet sey, daß kaum die reichsten Königreiche den Aufwand dabey würden ausgehalten haben. (*) Quam ab sano initio res in hanc vel opulentis regnis vix tolerabilem insaniam venerit. Da die Römer beynahe fast alle selbst Declamatores und Gebehrdenmacher geworden waren, so darf man sich nicht wundern, daß sie aus den Komödianten so viel machten. Seneca, der Vater, sagt in der Einleitung zu dem ersten Buche seiner Controversen, daß die jungen Leute seiner Zeit aus diesen zwey Künsten ihre ernsthafteste Beschäftigung machten. Malarum rerum industria invasit animos. Cantandi saltandique nunc obscæna studia effœminatos tenent.

Das Uebel nahm nach der Zeit noch immer mehr zu. Ammianus Marcellinus, welcher unter der Regierung des großen Constantinus lebte, schreibt:

(*) Livius Hist. lib. 7.

ſchreibt: „In wie wenigen von unſern Häuſern, „werden noch die freyen Künſte getrieben? Man „höret weiter nichts, als ſingen und Inſtrumente „ſpielen. Anſtatt eines Philoſophen läßt man ei„nen Sänger kommen, und ſtatt eines Redners „einen Lehrer der Schauſpielkunſt. Man verſchließt „die Bibliotheken auf immer, ſo wie man die Grä„ber verſchließt. Man denkt auf nichts, als auf „Verfertigung auſſerordentlich groſſer Leyern, Hy„draulicorum, Flöten von allerley Art, und aller „der Inſtrumente, welche die Gebehrden der Schau„ſpieler zu regieren dienen. Quod cum ita ſit, paucæ domus ſtudiorum ſeriis cultibus antea celebratæ, nunc ludibriis ignaviæ torrentes exundant, vocali ſono, perſtabili tinnitu fidium reſultantes. Denique pro Philoſopho, Cantor, & in locum Oratoris, Doctor artium ludicrarum accitur, & Bibliothecis ſepulchrorum ritu in perpetuum clauſis, fabricantur hydraulica, & lyræ in ſpeciem Carpentorum ingentes, tibiæque & hiſtrionici geſtus inſtrumenta non levia. (*)

Ich muß hier erinnern, daß ich, bey Vergleichung der römiſchen Münze mit franzöſiſchen, der Berechnung des Budäus (**) nicht gefolgt bin, ob ſie gleich, zu der Zeit, als ſie dieſer gelehrte Mann machte, ſehr richtig war. Allein das Mark Silber, welches zu des Budäus Zeiten, noch nicht zu zwölf Franken an gangbarer Münze, gerechnet

 wurde,

(*) Ammian. Marcell. Hiſt. lib. 14.

(**) Unter Francisco I.

wurde, galt sechzig Franken, gangbaren Schlages, als ich meine letztere Berechnung machte. (*) Hierauf müssen die Uebersetzer und Ausleger der alten Schriftsteller Acht haben; wie sie denn auch die Summen, von welchen ihr Schriftsteller redet, Metall für Metall berechnen müßen, weil das Verhältniß zwischen Gold und Silber nunmehr ganz anders ist, als es zu den Zeiten der römischen Republick war. Zehn Unzen fein Silber galten damals eine Unze fein Gold, und wenn man jetzt in Frankreich eine Unze fein Gold bezahlen will, so muß man wohl funfzehn Unzen fein Silber dafür geben. Es giebt so gar in Europa Staaten, wo das Gold noch theurer ist.

Ueberhaupt scheint es mir sehr billig zu seyn, daß man von den Progreßen, welche eine gewiße Nation in den Künsten gemacht habe, welche keine dauerhaften Denkmähler hinterlaßen, aus welchen man sie gehörig schätzen könne, nach den Progreßen urtheile, welche eben dieselbe Nation in denjenigen Künsten gemacht, welche dergleichen Denkmähler hinterlaßen. Nun aber beweisen die Denkmähler der Dichtkunst, der Beredsamkeit, der Mahlerey, der Bildhauerkunst und der Architektur, welche aus dem Alterthume bis auf uns gekommen sind, daß die Alten in allen diesen Künsten sehr geschickt gewesen sind, und sie zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht haben. Da wir uns nun also in Ansehung ihrer Geschicklichkeit in der Schauspielkunst an dieses Vorurtheil halten müßen, so

(*) Im Jahr 1718.

so werden wir es auch wohl bis dahin ausdehnen müßen, daß sie in ihren theatralischen Vorstellungen sehr glücklich gewesen, und daß wir ihnen, wenn wir sie gesehen hätten, eben die Lobsprüche würden ertheilt haben, die wir ihren Gebäuden, ihren Statuen und ihren Schriften ertheilen.

Können wir nicht auch sogar aus der Vortreflichkeit der Gedichte der Alten ein Vorurtheil für die Verdienste ihrer Schauspieler ziehen? Und wissen wir denn nicht durch die allergewissesten Muthmaßungen, daß diese Schauspieler sehr vortreflich müßen gewesen seyn? Die meisten waren gebohrne Sklaven, und musten sich also von Jugend auf, eine so harte und strenge Lehre gefallen laßen, als ihre Herren ihnen nur immer ertheilen wollten. Sie waren übrigens versichert, daß sie mit der Zeit frey, reich und angesehen werden könnten, wenn sie sich geschickt machten. In Griechenland waren die Komödianten Personen von Wichtigkeit, und man hat sogar Abgesandte und Staatsminister gesehen, die man von dieser Profeßion genommen hatte. (*) Und obgleich die römischen Gesetze die meisten Komödianten aus dem Stande der Bürger ausgeschloßen hatten, so hatte man dennoch in Rom sehr viele Hochachtung für sie, wovon wir gar bald gute Beweise anführen wollen. Sie spielten daselbst ungestraft den großen Herren, wenigstens eben so wohl als die Castraten, welche heut zu Tage in Italien singen.

Wir

(*) Liv. Hist. lib. 24. August. de Civit. Dei. lib. 2. c. 11. Arnob. adv. Gent. lib. 7.

Wir wissen es sehr zuverläßig, daß die Lehre, welche die Komödianten ausstehen musten, die man, allem Ansehen nach, mit den gehörigen Gaben aussuchte, eine sehr lange Lehre war. Nach dem Cicero übten sich die, welche in Tragödien spielen wollten, ganze Jahre vorher, ehe sie das Theater betraten. In ihren Lehrjahren declamirten sie sogar sitzend, damit ihnen das Declamiren auf dem Theater desto leichter würde, wo sie stehend declamiren konnten. Wenn man sich angewöhnt, gewisse Verrichtungen unter beschwerlichern Umständen auszuführen, als es nöthig ist, so kann man hernach desto mehr Leichtigkeit und Anmuth dabey zeigen. Nun aber befindet sich die Brust bey einem Menschen, welcher steht, in weit wenigerm Zwange, als bey einem Menschen, welcher sitzt.

Dieses ist auch die Ursache, warum sich damals die Gladiatores mit schwerern Waffen üben musten, als die ordentlichen Waffen waren, mit welchen sie zu streiten pflegten. (*) Difficiliora enim debent esse quæ exercent, quo sit levius ipsum illud in quod exercent. Die Arbeit, der man uns in den Lehrjahren unterwirft, muß schwerer seyn, als die Arbeit ist, zu der man uns geschickt machen will. (**) Gladiatores gravioribus armis discunt quam pugnant, sagt Seneca, der Vater.

Die großen Schauspieler würden des Morgens nimmermehr ein Wort ausgesprochen haben, ohne vorher,

(*) Quint. lib. II. c. 2.
(**) Seneca Conntroverf. lib. 4.

vorher, so zu reden, ihre Stimme methodisch zu entwickeln, indem sie sie nur nach und nach hervorkommen ließen, und immer nur stuffenweise anstrengten, damit sie ihren Sprachwerkzeugen keinen Schaden thäten, wenn sie sie plötzlich mit Heftigkeit brauchten. Sie beobachteten so gar auch dieses, daß sie gedachte Uebung liegend verrichteten. Wenn sie gespielt hatten, so setzten sie sich nieder, und wickelten in dieser Stellung, so zu reden, ihre Sprachwerkzeuge wieder zusammen, indem sie erst in dem höchsten Tone, auf welchen sie in dem Declamiren gekommen waren, Athem hohlten, und dieses Athemhohlen durch alle Töne herab fortsetzten, bis sie auf den tiefsten Ton damit kamen, welchen sie in ihrer Declamation gebraucht hatten. So viel Vortheile nun auch die Beredsamkeit zu Rom verschafte, so sehr sich auch diese durch eine schöne Stimme ausnimmt, so will Cicero doch nicht, daß ein Redner sich zum Sklaven seiner Stimme mache, wie es die Komödianten zu thun pflegten. (*) Me autore nemo dicendi studiosus Græcorum & Tragœdorum more voci serviet, qui & annos complures sedentes declamitant, & quotidie antequam pronuncient, vocem cubantes sensim excitant: eandem cum egerint, ab acutissimo sono usque ad gravissimum sonum recolligunt. Gleichwohl erhellet, daß wenig Zeit nach dem Tode des Cicero, welchen Seneca der Vater noch sehen können, wie er selbst sagt, die römischen Redner zu Erhaltung ihrer Stimme,

(*) Cic. de Orat. lib. I.

Stimme, sich aller der abergläubischsten Hülfsmittel der Schauspieler bedienten. Seneca schreibt also als etwas seltenes, wenn er von dem Porcius Latro, einem zeitverwandten Redner, und zugleich seinem Freund und seinem Mitschüler redet: daß dieser Porcius, welcher in Spanien war erzogen worden, und sich an ein mäßiges und arbeitsames Leben, dergleichen man in den Provinzen noch führte, gewöhnt hatte, zur Erhaltung seiner Stimme nichts gebraucht, und auch nicht einmahl die methodische Entwicklung derselben, von dem höchsten Tone bis zu dem tiefsten, beobachtet habe. (*) Nil vocis causa facere, non illam per gradus paulatim ab imo usque ad summum perducere, non rursus a summa contentione paribus intervallis descendere, non sudorem unctione discutere.

Wenn Persius von denjenigen spricht, die sich gefaßt machen öffentlich zu reden, so rechnet er unter die Vorsichtigkeiten, deren sie sich bedienen, auch das Ausspülen der Gurgel mit einem ausdrücklich dazu verfertigten Wasser.

Grande aliquid, quod pulmo animæ prælargus anhelet:
Scilicet hæc populo, pexusque togaque recenti,
— — — liquido cum plasmate guttur
Mobile conlueris. (**)

Aristo-

(*) Seneca Controv. lib. I.
(**) Persius sat. pr.

Aristoteles (*) hatte eben das gesagt, was Cicero von der Sorgfalt sagt, mit welcher die Schauspieler, und diejenigen, welche in den Chören sungen, ihre Stimme zu erhalten suchten. Apulejus meldet uns auch, daß die tragischen Schauspieler alle Tage etwas declamirten, damit ihre Sprachwerkzeuge, so zu reden, nicht einrosteten. Desuetudo omnibus pigritiam, pigritia veternum parit. Tragœdi adeo ni quotidie proclament claritudo arteriis obsolescit. Igitur itidemtidem boando purgant ravim. (**)

Man findet in den Schriften der Alten unzählige Beweise, daß ihre Aufmerksamkeit auf alles, was die Stimme verstärken oder verschönern konnte, sich bis zum Aberglauben erstreckte. Aus dem dritten Hauptstücke des eilften Buchs des Quintilianus kann man sehen, daß die Alten, in Ansehung einer jeden Art der Beredsamkeit, sehr tiefsinnige Betrachtungen über die Natur der menschlichen Stimme, und über alle dienliche Hülfsmittel, sie durch die Uebung zu stärken, angestellet hatten. Die Kunst, welche die Stimme stärken und gehörig brauchen lehrte, war sogar eine besondre Profeßion geworden. Plinius merkt an verschiednen Stellen seiner Geschichte mehr als zwanzig Pflanzen, Specifica oder dienliche Recepte zur Stärkung der Stimme an. Diese Sorgfalt war ein Theil der ernsthaftesten Beschäftigungen aller derjenigen, welche öffentlich zu reden hatten. Ich will

(*) Arist. Prob. lib. 10.
(**) Flor. lib. 2.

will hier bloß den Nero anführen, diesen Komödianten, dem die Götter die Regierung der Welt anzuvertrauen für gut befanden. Plinius erzehlt, dieser Monarch sey der Erfinder einer neuen Methode, die Stimme zu verstärken gewesen. Sie bestand darinn, das man eine Platte Bley auf die Brust legte, und dabey aus allen Kräften declamirte. (*) Nero, quoniam ita diis placuit princeps, lamina pectori imposita sub ea Cantica exclamans alendis vocibus demonstravit rationem. Suetonius fügt sogar dem, was Plinius erzehlt, einige sonderbare Umstände bey. Nachdem er von der Diät und den Hülfsmitteln zu Erhaltung einer schönen Stimme geredet, so erzehlt er, daß Nero, nachdem er von seiner Reise durch Griechenland zurückgekommen, so zärtlich mit seiner Stimme umgegangen, daß er ungemein viel Arzeneyen, zu ihrer Erhaltung gebraucht, und daß er bey der Musterung der Truppen, durchaus nicht mehr, einen jeden Soldaten, nach der alten Gewohnheit, bey seinem Namen rufen wollen. Er ließ sie durch denjenigen Bedienten rufen, welchen die Römer bey sich hatten, und der bey den Gelegenheiten, wo sie sehr laut hätten reden sollen, für sie sprechen muste. Nec eorum quidquam omittere, quæ generis ejus artifices, vel conservandæ vocis causa vel augendæ factitarent. Sed & plumbeam chartam supinus pectore sustinere & clistere vomituque purgari, & abstinere pomis cibisque officientibus. Ac post hæc tantum abfuit

(*) Plin. lib. 39. cap. 3.

fuit a remittendo laxandoque ſtudio, ut conſervandæ vocis gratia neque milites unquam niſi alio verba pronunciante appellaret. Ein wenig ausſchweifende Einbildung iſt von je her die Eigenſchaft der Komödianten geweſen. Allein ſelbſt dieſe Einbildungen des Nero und ſeines gleichen, zeigen genugſam, wie hoch alle Künſte, bey welchen es auf die Schönheit der Stimme ankam, zu der Zeit geſchätzt worden.

Sechzehnter Abſchnitt.

Von den Pantomimen, oder den Schauſpielern, welche, ohne zu reden, ſpielten.

Es war den Alten nicht genug, daß ſie die hypokritiſche Muſik, oder die Kunſt der Gebehrden, in eine Methode gebracht hatten, ſondern ſie hatten ſie auch ſo vollkommen gemacht, daß ſich Komödianten fanden, die alle Arten von dramatiſchen Stücken, ohne ein Wort zu reden, zu ſpielen wagten. Es waren dieſes die Pantomimen, welche alles, was ſie ſagen wollten, mit Gebehrden ausdrückten, die die Kunſt der Saltation lehrte. Wird ſich Venus, ſagt Arnobius in ſeinem Werke wider den heidniſchen Aberglauben, deswegen beſänftigen, weil ein Pantomime den Adonis mit Gebehrden, welche die Tanzkunſt lehret, vorgeſtellet hat? (*) Oblitterabit offenſam Venus, ſi Adonis in habitu geſtum agere viderit ſaltatoriis

(*) Arnob. adverſ. Gent. lib. 7.

xiis in motibus Pantomimum? Die Pantomimen spielten also gemeiniglich ohne zu reden. Histriones quasdam in theatro fabulas sine verbis saltando, plerumque aperiunt & exponunt. (*) Die Histrione stellen uns gemeiniglich ein Stück vor, ohne zu reden.

Es scheinet zwar in der That, wenn man den Lucian (*) lieset, als ob man manchmal den Inhalt des Stücks, welches der Pantomime vorstellte, gesungen habe; allein es erhellet aus andern Stellen, die ich weiter unten anführen werde, nicht weniger, daß die Pantomimen auch oft gespielt, ohne daß jemand die Verse desjenigen Auftritts, den sie mit ihrem stummen Spiele vorstellten, dabey gesungen oder recitiret. Den Namen Pantomimen, welcher einen Nachahmer aller Dinge bedeutet, hat diese Art von Komödianten ohne Zweifel deswegen bekommen, weil sie mit ihren Gebehrden alles nachahmten, und alles damit zu verstehen gaben. Wir werden sehen, daß der Pantomime manchmahl nicht nur eine Person vorstellte, wie es die andern Komödianten thun, sondern daß er auch manchmal mit seinen Gebehrden die Handlung verschiedner Personen bezeichnete. Wenn man, zum Exempel, manchmal in der Komödie Amphitryo die Scene zwischen dem Mercur und dem Sosias unter zwey Pantomimen theilte; wenn manchmal ein Schauspieler die Rolle des Sosias, und

ein

(*) Aug. de Magist.
(**) Lucianus de Orch.

ein andrer die Rolle des Mercurius spielte, so spielte auch manchmal ein einziger Schauspieler beyde Rollen zugleich, indem er bald die Person des Sosias und bald die Person des Mercurius vorstellte.

Wir haben oben gesagt, daß die Kunst der Gebehrden aus natürlichen und aus willkührlichen Gebehrden bestehe. Es ist leicht zu glauben, daß sich die Pantomimen beyder werden bedient, und doch noch nicht genug Mittel gehabt haben, ihre Gedanken auszudrücken. Daher musten auch, wie der h. Augustinus sagt, alle Bewegungen eines Pantomimen etwas bedeuten. Alle seine Gebehrden waren, so zu sagen, Redensarten, allein nur für diejenigen, welche den Schlüssel dazu hatten. (*) Histriones omnium membrorum motibus dant signa quædam scientibus & cum oculis eorum fabulantur.

Da die Pantomimen viele Gebehrden brauchten, deren Bedeutung willkührlich war, so muste man an ihren Ausdruck schon gewöhnt seyn, um von dem, was sie sagen wollten, nichts zu verlieren. Der h. Augustinus lehrt uns auch wirklich in eben dem angeführten Buche, daß, als die Pantomimen auf dem Theater in Carthago zu spielen angefangen, der öffentliche Ausrufer eine lange Zeit hindurch dem Volke vorher den Innhalt des Stücks, welches sie mit ihrem stummen Spiele vorstellen wollten, bekannt machen müssen. Und

(*) S. August. de Doctr. Chr. lib. 2.

es giebt noch jetzt, fügt dieser Kirchenlehrer hinzu, alte Leute, die sich, wie sie mir erzehlt haben, dieses Gebrauchs erinnern. Wir sehen übrigens, daß diejenigen, welche der Geheimnisse dieser Schauspiele nicht kundig sind, dasjenige nicht recht verstehen, was die Pantominen sagen wollen, wenn es ihnen nicht von denenjenigen, die um sie herum stehen, erklärt wird. Primis temporibus saltante Pantomimo praeco pronunciabat populis Carthaginis, quod saltator vellet intelligi. Quod adhuc multi meminerunt senes quorum relatu hæc solemus audire. Quod ideo credendum est, quia nunc quoque si quis talium nugarum imperitus intraverit, nisi ei dicatur ab altero, quid illi motus significent, frustra intentus est. Allein die Gewohnheit lehrte auch diejenigen die stumme Sprache der Pantomimen verstehen, die sie nicht methodisch erlernt hatten, so wie sie ungefehr die Bedeutung aller Worte einer fremden Sprache lehrt, von der man schon einige Ausdrücke weiß, wenn man mitten unter dem Volke lebt, welches diese Sprache redet. Aus dem Worte, welches man weiß, erräth man ein anders, welches man nicht weiß, und aus diesem lernt man wieder ein anders errathen. Wenn man einmal diese Sprache verstand, so konnte man aus den Gebehrden, die man wuste, auch diejenigen neuen Gebehrden errathen, welche die Pantomimen, allem Ansehen nach, von Zeit zu Zeit erfanden; und diese neue Gebehrden dienten hernach wiederum, noch neuere daraus zu verstehen.

Das

„Das Gedicht des Sidonius Apollinaris, welches die Aufschrift, Narbonna, führt, und an den Consentius, einen Bürger dieser Stadt gerichtet ist, versichert uns ausdrücklich, daß verschiedne Pantomimen ihre Stücke, ohne ein einziges Wort zu reden, gespielt haben. Sidonius sagt darinnen zu seinem Freunde: „Wenn du mit deinen Angelegenheiten fertig warest, und dich zur Erhohlung „in das Theater begabest, so zitterten alle Komödianten vor dir. Es schien, als ob sie vor dem „Apollo und den neuen Musen spielen sollten. Du „wußtest es sogleich, was Caramalus und Phabaton, ohne ein Wort zu reden, vorstellten, indem „sie sich bald, so zu sagen, durch eine redende Gebehrde, bald durch ein Zeichen mit der Hand, und „bald durch eine andre Bewegung des Körpers „ausdrückten. Du wustest es sogleich, ob es Jason, oder Thyest, oder eine andre Person war, die „sie vorstellen wollten.

Coram te Caramalus aut Phabaton
Clausis faucibus & loquente gestu
Nuru, crure, genu, manu, &c. (*)

Dieser Caramalus und dieser Phabaton waren, wie uns der Pater Sirmond in seinen Anmerkungen über den Sidonius (**) lehret, zwey berühmte Pantomimen, deren in den Briefen des Aristenetus und bey dem Skoliastiker Leontius gedacht wird. Der Ausleger des Sidonius führt

(*) Sidon. Car. 23. ver. 268.
(**) Sirm. in not. ad Sidon. p. 157.

auch bey dieser Gelegenheit folgende alte Sinnschrift an, deren Verfasser nicht bekannt ist:

Tot linguæ, quot membra viro, mirabilis est ars
Quæ facit articulos, ore silente, loqui.

Alle Glieder des Pantomimen sind so viel Zungen, mit welchen er reden kann, ohne den Mund aufzuthun.

Man kann sich ganz wohl vorstellen, wie es die Pantomimen müssen gemacht haben, um eine Handlung deutlich zu bezeichnen, und durch Gebehrden in ihrem eigentlichen Verstande genommene Worte zu verstehen zu geben, als der Himmel, die Erde, der Mensch; wohin ich auch die Zeitwörter rechne, die eine Handlung oder eine leidende Beschaffenheit bedeuten. Wie aber konnten sie, wird man fragen, die Worte zu verstehen geben, die in figürlichem Verstande genommen werden, und die in der poetischen Schreibart so häufig sind? Fürs erste will ich hierauf antworten, daß man manchmal aus dem Sinn der ganzen Redensart den Verstand dieser figürlich genommenen Worte schliessen konnte.

Zweytens giebt uns Macrobius (*) einiger Maassen einen Begrif, wie es die Pantomimen machten, wenn sie dergleichen Worten auszudrücken hatten. Er erzehlt, Hylas, der Schüler und Neben-

(*) Macrob. Saturn. 2. cap. 7.

Nebenbuhler des Pylades, welcher die Kunst der Pantominen, wie wir bald sagen werden, erfunden hatte, habe eine Monologe nach seiner Art aufgeführt, die sich mit den Worten, der grosse Agamemnon! geschlossen. Um diese auszudrücken, machte Hylas die Gebehrden eines Menschen, welcher sich mit einem andern, welcher grösser ist, als er, messen will. Hier nun rufte ihm Pylades zu: Du machst aus deinem Agamemnon wohl einen langen Mann, aber keinen grossen. Das Volk verlangte hierauf, daß Pylades sogleich eben diese Rolle spielen sollte. Augustus, unter dessen Regierung dieses geschahe, sahe es lieber, wenn das Volk im Theater, als wenn es auf dem Campo Martio den Herrn spielen wollte. Pylades muste dem Volke also gehorchen; und als er auf die Stelle kam, bey welcher er seinen Schüler so laut getadelt hatte, so stellte er durch seine Gebehrden und durch seine Stellung das Betragen eines Menschen vor, welcher sich in einem ernsten Nachdenken vertieft hat, um den eigentlichen Charakter des grossen Mannes auszudrücken. Was er damit sagen wollte, konnte man sich leicht vorstellen; dieses nehmlich, daß ein Mann, welcher größer seyn solle, als andre, derjenige sey, welcher mehr und tiefer denke, als andre. Die Nacheiferung war zwischen dem Pylades und Bathyllus, einem andern Pantominen, so groß, daß Augustus, der sich manchmal dadurch in Verlegenheit gesetzt sahe, für gut befand, mit dem Pylades deswegen zu

sprechen, und ihn zu ermahnen, daß er mit seinem Nebenbuhler, welchen Mäcenas beschützte, in gutem Verständnisse leben möchte. (*) Pylades aber antwortete ihm weiter nichts als dieses, daß es am besten für den Kayser wäre, wenn sich das Volk nur mit dem Bathyllus und dem Pylades beschäftigte. Man kann sich leicht einbilden, daß es Augustus nicht für dienlich hielt, auf diese Antwort etwas zu erwiedern.

Wir wollen nunmehr die Person des Pantomimen betrachten. Der Verfasser des Werks wider die Schauspiele der Alten, welches wir unter den Werken des h. Cyprianus haben, beschreibt einen Pantomimen, als ein Ungeheuer, welches weder Mann noch Weib sey, deßen Manieren weit geiler wären, als die Manieren irgend einer Hure, und dessen Kunst darinn bestehe, daß er mit seinen Gebehrden reden könne. Gleichwohl, fügt er hinzu, wird die ganze Stadt in Bewegung gesetzt, ihn die schändlichen Ausschweifungen des fabelhaften Alterthums, durch Gebehrden vorstellen zu sehen. Huic dedecori condignum dedecus super inducitur, homo fractus omnibus membris, & vir ultra muliebrem mollitiem dissolutus. Cui ars est verba manibus expedire, & propter unum nescio quem nec virum nec feminam, commovetur civitas, ut desaltentur fabulosæ antiquitatis libidines. Die Römer musten sich vielleicht in den Kopf gesetzt haben, daß ihre Pantomimen, wenn sie sie zu Ver-

(*) Dio lib. 54.

Verschnittenen machten, eine gewisse Geschmeidigkeit des ganzen Körpers behalten würden, welche Männer nicht haben könnten. Dieser Gedanke, oder wenn man lieber will, diese Grille war Ursache, daß sie an den Kindern, welche zu dieser Profeßion bestimmt wurden, eben die Grausamkeit verübten, welche man in einigen Ländern noch jetzt an den Kindern ausübt, die ihre Stimme nicht verlieren sollen. Der h. Cyprianus sagt in dem Briefe, in welchen er dem Donatus von den Ursachen Rechenschaft giebt, die ihn die christliche Religion anzunehmen bewogen, daß die Schauspiele, welche einen Theil des heidnischen Götterdienstes ausmachten, voller Unzucht und Grausamkeit wären. Nachdem er die Abscheulichkeiten des Amphitheaters angeführt, fügt er, indem er von den Pantomimen spricht, hinzu, daß man die Mannspersonen aus ihrem Geschlechte herabsetze, um sie zu einer so ehrlosen Profeßion geschickter zu machen, und daß man von demjenigen Lehrmeister, welchem es am besten gelungen, einer Mannsperson das Ansehen einer Frau zu geben, rühme, daß er die besten Schüler habe. Evirantur mares, omnis honor & vigor sexus enervati corporis dedecore emollitur, plusque illic placet quisquis virum in fœminam magis fregerit. Wie viel Ungemach, sagt Tertullianus in seinem Werke wider die Schauspiele, muß ein Pantomime an seinem Körper ausstehen, wenn er ein Künstler in seiner Art werden will? Quæ denique

Pantomimus a pueritia patitur in corpore, ut artifex esse possit.

Lucianus (*) sagt es auch ausdrücklich, daß nichts schwerer zu finden sey, als ein gutes Subjectum, aus welchem man einen Pantomimen machen könne. Nachdem er von der Gestalt, von der Geschmeidigkeit, von der Leichtigkeit, und von dem Ohre, welches er haben müste, geredet, sagt er, es sey eben so leicht ein Gesicht zu finden, welches zugleich sanft und majestätisch wäre. Er verlangt hierauf, daß man diesen Schauspieler die Musik, die Geschichte und ich weiß nicht wie viel Dinge noch lehren solle, die dem, der sie wüste, den Namen eines Gelehrten verdienen könnten.

Wir lesen bey dem Zosimus (*) und Suidas, daß die Kunst der Pantomimen zu Rom unter der Regierung des Augustus aufgekommen, welches dem Lucianus Anlaß gegeben zu sagen, Sokrates habe die Tanzkunst nur in ihrer Wiege gesehen. Zosimus rechnet die Erfindung der Kunst der Pantomimen unter die Ursachen, welche die Sitten des römischen Volks verdorben, und dem Staate so viel Unheil zugezogen hätten. Nam & Pantomimorum saltatio prius incognita, temporibus iis in usu esse cœpit, Pylade ac Bathyllo primis ejus autoribus, & præterea quædam alia, quæ multis huc usque malis causam præbuerunt. Die Römer wurden auch in der That auf diese Art von Schauspielen ganz rasend.

Die

(*) Lucian. de Orch.
(**) Zos. Hist. lib. pr.

Die zwey ersten Erfinder dieser Kunst waren also Pylades und Bathyllus, die ihre Namen in der römischen Geschichte so berühmt gemacht haben, als es in der neuern Geschichte der Name eines Angebers irgend einer Stiftung nur immer seyn kann. Pylades hatte die Sammlung seiner Gebehrden, so zu reden, aus den drey Sammlungen der Gebehrden gezogen, von welchen wir bereits gesprochen haben, und die für die Tragödien, für die Komödien und für dasjenige dramatische Gedicht gehörten, welches die Alten Satyren nannten (*). Pylades hatte die Kunst der Pantomischen Gebehrden ιταλικην ὀρχησιν das italiänische Tanzen, geneunt. Nach den Zeiten des Pylades hatte man also vier Samlungen der theatralischen Gebehrden. Die Emmelie, deren man sich zur Tragödie bediente; den Kordax, den man zur Komödie brauchte; die Sikinnis für die Satyre und die italiänische Art für diejenigen Stücke, welche von den Pantomimen aufgeführet wurden. Calliachius, welcher im Jahr 1708 als Professor der schönen Wissenschaften zu Padua starb, (**) behauptet, die Kunst der Pantomimen sey älter als Augustus; allein er beweiset seine Meinung schlecht. Er nimmt für die Kunst der Pantomimen, welche darinn bestand, daß sie ein Stück oder eine aneinander hangende Scene, ohne zu reden, vorstellen konnten, das, was Livius (***) imirandorum

(*) Athenæ. lib. pr.
(**) De ludis scenicis, cap. 9 & 10.
(***) Livius lib 7.

dorum carminum actum nennet, die Kunst irgend eine Leidenschaft nach Gutbefinden tanzend auszudrücken, welche freylich älter als Augustus war.

Wir wollen weiter unten eine Stelle des ältern Seneca anführen, welcher den Pylades und Bathyllus hat sehen kömen, und in der er uns sagt, daß Pylades es dem Bathyllus in tragischen Stücken weit zuvor gethan, daß aber auch Bathyllus den Pylades in komischen Stücken weit übertroffen. Athenäus macht uns von diesen zwey Pantomimen eben dieselbe Vorstellung, die wir auch in vielen andern alten Schriftstellern bekräftiget finden.

Um zu sagen, die Pantomimen spielten ein Stück, sagte man fabulam saltabant, und die Ursache hiervon haben wir bereits angeführt. Man brauchte zu diesen Vorstellungen Flöten von ganz besonderer Art, welche man Tybias dactylicas (*) nennte. Vielleicht ahmte der Klang dieser Flöten den Klang der menschlichen Stimme beßer nach, als andre, wie etwa unsre Traversierflöten. Sie schickten sich vielleicht besser dazu, den Inhalt zu spielen, oder, nach meiner Muthmaßung, den in Noten gebrachten Gesang der Verse, welche bey den gewöhnlichen Vorstellungen recitirt wurden; denn man siehet aus einer Stelle des Cassiodorus (**), welche oben angeführt worden, daß die daktylische Flöte noch von andern Instrumenten

unter-

(*) Onom. Poll. lib. 4. c. 10.
(**) Cassiod. Epist. 51. lib. 4.

unterstützt worden, die ihrem Gesange, allem Ansehen nach, statt des Generalbasses dienten.

Was am wunderbarsten hierbey scheinen wird, ist dieses, daß die Komödianten, welche ihre Stücke, ohne zu reden, spielten, sich der Bewegungen des Gesichts bey ihrer stummen Declamation nicht bedienen konnten. Sie mußten sich durch die Bewegungen der übrigen Glieder auszudrücken wißen; denn so viel ist ganz gewiß, daß sie eben sowohl, wie die übrigen Komödianten, unter der Maske spielten. Lucianus sagt, die Maske der Pantomimen habe keinen so weit ausstehenden Mund gehabt, wie die Masken der gewöhnlichen Komodianten, und sie hätten überhaupt weit annehmlicher ausgesehen. Macrobius erzehlt, Pylades habe sich einsmals sehr erzürnt, als er den rasenden Herkules gespielt, und die Zuschauer seine Gebehrden, die nach ihrer Meinung allzu übertrieben gewesen, tadeln wollen. Er nahm also seine Maske ab, und rief ihnen zu: ihr Narren, ich stelle ja einen Menschen vor, der noch närrischer ist, als ihr. Macrobius erzehlt, am angeführten Orte, noch andre dergleichen Züge von diesem berühmten Erfinder der Pantomimen. (*)

Es ist glaublich, daß diese Komödianten Anfangs nur diejenigen Scenen aus Tragödien und Komödien werden vorgestellt haben, welche Cantica genennt wurden. Ich stütze mich mit dieser Muthmaßung auf zwey Gründe. Der erste ist dieser,

(*) Macrob. Saturnal. lib. 2. cap. 7.

dieser, weil die Schriftsteller des Alterthums, welche vor dem Apulejus gelebt haben, niemals, soviel ich mich erinnere, von dramatischen Stücken reden, welche von ganzen Banden pantomimischer Schauspieler aufgeführet worden. Sie reden nur bloß von Monologen und Canticis, die von stummen Komödianten getanzt worden. Wir finden sogar in dem oft angeführten Werke des Lucians, daß ein Fremder, als er fünf Kleider gesehen, die für einen einzigen Pantomimen verfertiget worden, welcher fünf verschiedene Rollen hinter einander spielen sollen, gefragt habe, ob er alle fünf Kleider auf einmal anziehen werde. Allem Ansehn nach hätte er diese Frage wohl nicht thun können, wenn man damals schon ganze Banden pantomimischer Komödianten gehabt hätte. Der zweite Grund ist dieser, daß es natürlicher Weise fast nicht anders seyn können. Die ersten Pantomimen, wenn die Zuschauer einen Geschmack an ihnen haben finden sollen, werden es freylich so haben einrichten müßen, daß sie von ihnen haben können verstanden werden; und damit sie desto leichter verstanden werden könnten, werden sie, ohne Zweifel, Anfangs nur die schönsten Scenen der bekanntesten dramatischen Stücke, in ihrer stummen Declamation vorgestellt haben. Wenn zu Paris Pantomimen aufkommen wollten, so ist es sehr wahrscheinlich, daß sie ungefehr mit den schönsten Scenen des Cid, oder anderer bekannten Stücke anfangen, und besonders diejenigen wählen würden, wo die Handlung von dem Ko-

mödianten verschiedne besondere Stellungen, verschiedne merkliche Gebehrden erfordert, die man sogleich verstehen kann, ohne daß man die Rede dazu hört, die sie natürlicher Weise zu begleiten pflegen. Von Seiten der Lustspiele würden sie vielleicht mit der Scene zwischen dem Sosias und Mercur in dem ersten Auftritte des Amphitryo den Anfang machen. Oder wenn diese Pantomimen Scenen aus unsern Opern aufführen wollten, so würden sie vielleicht zum Anfange die letzte Scene des vierten Aufzugs im Roland, wo dieser Held rasend wird, dazu wählen.

Vielleicht war es gar erst zu den Zeiten des Lucianus, als sich vollständige Banden und Pantomimen zusammen thaten, und aneinanderhangende Stücke zu spielen anfingen. Apulejus, welcher den Lucian noch kann gekannt haben, theilt uns eine genaue Beschreibung von dem Urtheile des Paris mit, welches von einer Bande Pantomimen aufgeführet worden. (*) Man sieht darinnen, daß Juno, Pallas und Venus, eine nach der andern, mit dem Paris gesprochen, und ihm die Vorschläge gethan, die jederman weiß, indem sie sich mit Gebehrden und Stellungen, die von Instrumenten accompagnirt worden, ausgedrückt. Apulejus merkt es mehr als einmal an, daß sie ihre Gedanken mit Gebehrden zu verstehen gegeben; nutibus oder gestibus. Wenn er von der Juno spricht, sagt er: Hæc puella varios modulos concinente tibia, præ cæteris quieta & inaffectata gesti-

(*) Macrobius Saturnal. lib. 2. cap. 7.

gesticulatione, nutibus honestis pastori pollicetur; si sibi præmium decoris addixisset, & sese regnum totius Asiæ tributuram. Von der Minerva sagt er: Hæc inquieto capite & oculis inaspectum minacibus citato & intorto genere gesticulationis alacer, demonstrabat Paridi, si sibi formæ victoriam tradidisset, fortem trophæisque bellicis inclytum suis adminiculis futurum. Von der Venus heißt es: Sensim annutante capite cœpit incedere, mollique tibiarum sono delicatis respondere gestibus, & non nunquam saltare solis oculis. Hæc ut primum ante conspectum judicis facta est, nisu brachiorum polliceri videbatur &c. Eine jede Göttin hatte auch ihre besondere und aus verschiedenen Schauspielern bestehende Begleitung.

Weil die Pantomimen nichts reden durften, und nur Gebehrden zu machen hatten, so begreift man leicht, daß alle ihre Bezeigungen viel lebhafter, und alle ihre Action viel feuriger müsse gewesen seyn, als die Action gewöhnlicher Komödianten zu seyn pflegte. Diese letztern konnten nur einen Theil ihrer Aufmerksamkeit und ihrer Kräfte auf die Gebehrden wenden, weil sie in den Gesprächen selbst redten, und in den Monologen, die ein andrer für sie sagte, bedacht seyn mußten, ihr stummes Spiel mit der Recitation dieses andern, welcher für sie redte, den Takt halten zu lassen. Der Pantomime hingegen war von seiner Action völlig Meister, und seine einzige Sorge ging bloß dahin, das, was er ausdrücken wollte, verständ-

lich

lich zu machen. Daher nennt Cassiodorus die Pantomimen auch Leute, deren beredte Hände, so zu reden, an der der Spitze eines jeden Fingers eine Zunge hätten; Leute, welche redten, indem sie stille schwiegen, und eine ganze Erzehlung machen könnten, ohne den Mund aufzuthun; kurz, Leute, welche die Polyhymnia, die Muse, welche der Musik vorstand, selbst gebildet habe, um zu zeigen, daß man eben nicht Worte articuliren müße, um seine Gedanken zu verstehen zu geben. So drückt er sich nehmlich in dem Briefe aus, welchen er im Namen des Theodoricus, Königs der Ostrogoten, an den Symmachus, Präfectus von Rom, schreibet, um ihm zu befehlen, das Theater des Pompejus auf Unkosten dieses Monarchen wieder ausbessern zu lassen. Nachdem er nehmlich von den Tragödien und Komödien, die auf diesem Theater vorgestellt wurden, geredet, so fügt er hinzu: (*) Orchestarum loquaciſſimæ manus, linguosi digiti, silentium clamosum, expositio tacita, quam Musa Polyhymnia reperisse narratur, ostendens homines posse sine oris afflatu velle suum declarare.

Wenn man dem Martial und einigen andern Dichtern glauben will, so machten die Pantomimen recht erstaunliche Eindrücke auf die Zuschauer. Man weis die Verse des Juvenals

Chironomum Lædam molli saltante Bathyllo
Tuccia &c.

Allein

(*) Variar. Epist. lib. 4. epist. 51.

Allein die meisten dieser Stellen sind so beschaffen, daß man sie auch nicht einmal lateinisch anführen kann. Uebrigens sind auch die Dichter wegen des Uebertreibens verdächtig. Wir müßen uns also mit der Anführung prosaischer Schriftsteller begnügen.

Seneca der Vater, welcher in einem Stande lebte, der zu seiner Zeit einer von den angesehensten war, gesteht es selbst, daß sein Geschmack an den Vorstellungen der Pantomimen eine wahrhafte Leidenschaft geworden sey. Und damit ich mich, sagt er, auf meine Krankheit beruffe, so mußt du wißen, daß Pylades und Bathyllus gar nicht mehr eben dieselben Schauspieler waren, wenn jener in der Komödie und dieser in der Tragödie spielte. Seneca sagt dieses, wenn er von der Schwierigkeit redet, in mehr als einer Profeßion glücklich zu seyn. (*) Et ut ad morbum te meum vocem, Pylades in Comœdia, Bathyllus in Tragœdia multum a se aberant. Lucian sagt, man habe bey den Vorstellungen der Pantomimen eben so wohl, als bey andern dramatischen Stücken geweint.

Unter den nordischen Völkern Europens würde die Kunst der Pantomimen einen solchen Fortgang bey weitem nicht haben, weil dieser ihre natürliche Action nicht sehr beredt und auch nicht so merklich ist, daß man sie gleich wieder erkennen könne, wenn man sie, ohne die Rede dabey zu hören, sieht, mit welcher sie gemeiniglich verbunden

(*) Seneca in Controv. 2.

den ist. Die Nachbildung ist allezeit weniger lebhaft als das Original. In Italien aber, wie wir schon angemerkt haben, sind alle Unterredungen mit weit mehr Bezeigungen angefüllt, und reden den Augen, wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf, weit mehr, als in unsern Gegenden. Wenn ein Römer einmal den Ernst seines gezwungenen Betragens ablegen, und seiner natürlichen Lebhaftigkeit den Zügel lassen will, so ist er an Gebehrden und Bezeigungen, die fast alle ganze Redensarten bedeuten, ungemein fruchtbar. Seine Action macht Dinge verständlich, die unsre Action nimmermehr würde errathen lassen, und seine Gebehrden nehmen sich so sehr aus, daß man sie sogleich wieder kennt, wenn man sie sieht. Wenn daher ein Römer von einer wichtigen Sache mit einem Freunde in geheim reden will, so ist es ihm nicht genug, wenn er nur von andern nicht kann gehört werden, sondern er braucht die Vorsicht, daß ihn andre auch nicht einmal sehen können, weil er mit Recht befürchtet, seine Gebehrden und die Bewegungen seines Gesichts möchten das, was er sagt, verrathen.

Man muß hierbey nur merken, daß eben dasselbe Feuer der Einbildungskraft, welches, vermöge einer natürlichen Bewegung, lebhafte, mannichfaltige und ausdrückende Bewegungen machen läßt, auch die Bedeutung derselben leicht begreifen hilft, wenn es darauf ankömmt, daß man die Gebehrden eines andern verstehen soll; denn eine Sprache, die man selbst redt, kann man leicht

verstehen. Allein die Sprache der Stummen des Großsultans, welche ihre Landsleute ohne Mühe verstehen, und die ihnen eine deutlich articulirte Sprache zu seyn scheinet, würde den nordischen Völkern Europens nur ein verwirrtes Gebrumme zu seyn scheinen. Wenn man mit diesen Betrachtungen noch eine sehr gewöhnliche Anmerkung verbindet, daß es nehmlich Völker giebt, deren Naturell viel empfindlicher ist, als das Naturell andrer Völker; so wird man ohne Mühe begreiffen können, wie stumme Komödianten die Griechen und Römer, deren natürliche Action sie nachahmten, gleichwohl so ungemein haben rühren können.

Als einen etwanigen Beweis meines Vorgebens will ich das Buch eines italiänischen Schriftstellers, des Giovanni Bonifacio, anführen, welches den Titel Arte de' Cenni, oder die Kunst, sich durch Zeichen auszudrücken, führet. Es scheint nicht, wenn man dieses Werk lieset, daß sein Verfaßer gewust habe, daß die Pantomimen der Alten ihre Gedanken, ohne zu reden, haben zu verstehen geben könnden; und gleichwohl scheinet ihm die Sache sehr wohl möglich. Und dieses hat ihm Gelegenheit gegeben, einen Quartband von mehr als sechs hundert Seiten zusammen zu tragen, den er in zwey Abschnitte abtheilet. In dem ersten zeigt er die Art und Weise wie man durch Zeichen und Gebehrden reden solle; und in dem zweyten erhärtet er die Nützlichkeit dieser stummen Sprache. Dieses Buch ward zu Vincenz, im Jahre 1616 gedruckt.

Ich

Ich komme auf die alten Schriftsteller zurück, welche von dem glücklichen Fortgange der pantomimischen Vorstellungen reden.

Lucianus erklärt sich selbst für einen eifrigen Liebhaber der Kunst der Pantomimen, und man sieht es, daß es ihm ein Vergnügen muß gewesen seyn, alle kleine Geschichtchen zu erzehlen, die dieser Kunst zur Ehre gereichen konnten. Er sagt unter andern, daß ein cynischer Weltweise die Kunst dieser stummen Komödianten ein kindisches Spielwerk und eine Sammlung von Gebehrden genennt habe, welche durch die Musik und durch die äusserlichen Auszierungen erträglich gemacht würden. Allein ein Pantomime von dem Hofe des Nero, habe dem Philosophen bewiesen, daß er falsch urtheile, indem er die Liebe des Mars und der Venus in seiner stummen Declamation, ohne irgend ein Accompagnement, vor ihm aufgeführt. Der Cyniker muste es zugestehen, daß die Kunst der Pantomimen eine wirkliche Kunst sey. Auch erzehlet Lucianus, daß ein König aus der Gegend des Pontus Euxinus, welcher unter der Regierung des Nero zu Rom gewesen, bey diesem Monarchen sehr eifrig um einen Pantomimen gebeten habe, den er spielen gesehen, um seinen Dollmetscher in allerley Sprachen aus ihm zu machen. Diesen Menschen, sagte er, wird ein jeder verstehen können, anstatt daß ich jetzt, ich weiß nicht wie viel Dollmetscher bezahlen muß, um mit meinen Nachbarn Unterhandlungen treiben zu können, welche verschiedne Sprachen reden, die ich nicht verstehe.

Wir können eben so wenig von der Vortreflichkeit der Kunst der Pantomimen, als von der Vortreflichkeit der unter zwey Schauspieler vertheilten Declamation urtheilen. Wir haben weder das eine noch das andre gesehen. Wenigstens aber werden diejenigen, welche an der italiänischen Komödie Vergnügen gefunden, und besonders den alten Octavio, den alten Scarmouche und ihre Kameraden, den Harlequin und Trivelin, haben spielen sehen, sich leicht überreden können, daß man gar wohl verschiedne Scenen, ohne dabey zu sprechen, vorstellen könne. Wir können hier aber auch noch geschehene Dinge anführen, welche es besser als alle Vernünftelenen beweisen, daß diese Ausführung möglich sey. Es haben sich in England Banden von Pantomimen hervor gethan, und einige von diesen Komödianten haben sogar in Paris, auf dem Theater der komischen Oper, stumme Scenen gespielt, welche jedermann verstehen konnte. Obgleich Roger den Mund nicht aufthat, so verstand man doch alles, was er wollte, ohne viele Mühe. Wie viel Fleiß aber hatte Roger auf diese Kunst, in Vergleichung mit den alten Pantomimen, verwendet? Wuste er auch nur, daß jemahls ein Pylades und Bathyllus gewesen war?

Vor ungefehr zwanzig Jahren wollte eine Prinzessin, welche mit vielem natürlichen Witze viele erlangte Erkenntnisse verband, und einen grossen Geschmack an den Schauspielen hatte, eine Probe von der Kunst der alten Pantomimen sehen, woraus sie sich einen richtigern Begriff von ihren Vorstellun-

stellungen machen könnte, als sie durch Lesung der Schriftsteller bekommen hatte. Weil es aber an Schauspielern fehlte, die in dieser Kunst geübt geübt gewesen wären, so wählte sie einen Tänzer und eine Tänzerin dazu, welche beyde mehr Geist besaßen, als ihre Profeßion erforderte, und selbst erfinden konnten. Man ließ sie also auf dem Theater zu Sceaux die Scene des vierten Aufzuges aus den Horaziern des Corneille durch Gebehrden vorstellen, in welcher der junge Horatius seine Schwester Camilla umbringt; und sie führten diese Scene auch wirklich unter dem Klange verschiedner Instrumente auf, welche einen auf die Worte dieser Scene componirten Gesang spielten, die ein geschickter Tonkünstler (*) in Musik gebracht hatte, als ob man sie wirklich hätte singen sollen. Unsre zwey angehenden Pantomimen nun setzten sich wechselsweise durch ihre Gebehrden und Bewegungen, bey welchen sie aber keinen merklichen Tanzschritt brauchten, so sehr in Bewegung, daß sie beyde bis zum Weinen gebracht wurden. Und ob auch die Zuschauer dabey gerührt wurden, wird man wohl nicht fragen. Auch die Chineser haben noch jetzt Komödianten, welche ohne zu reden, spielen, und man weiß, daß die Chineser diese Art von Komödianten ungemein lieben. Und die Tänze der Perser, was sind sie anders, als pantomimische Scenen?

So viel ist gewiß, die Kunst der Pantomimen bezauberte die Römer gleich bey ihrem ersten An-

 fange;

(*) Herr Mouret.

fange; sie durchdrang aus der Hauptstadt die allerentferntesten Provinzen des Reichs, und blühte so lange, als das Reich bestand. Die Geschichte der römischen Kayser redet öfter von berühmten Pantomimen, als von berühmten Rednern. Die Römer waren für die Schauspiele sehr eingenommen, wie man aus dem Buche von der Musik sehen kann, welches sich unter den Werken des Plutarchus befindet. Alle die, welche sich mit der Musik beschäftigen, ergeben sich besonders der theatralischen, als der angenehmsten. Nun aber zogen die Römer die Vorstellungen der Pantomimen allen Vorstellungen andrer Komödianten vor.

Wir haben gesehen, daß diese Kunst unter dem Augustus ihren Anfang genommen. Sie gefiel diesem Monarchen ungemein sehr, und Bathyllus bezauberte den Mäcenas ganz. In den ersten Jahren der Regierung des Tiberius, muste es der Senat ausdrücklich verbieten, daß die Senatores die Schulen der Pantomimen nicht besuchen, und die römischen Ritter keinen Pantomimen Ehren halber auf der Gasse begleiten sollten. Ne Domos Pantomimorum Senator introiret, ne egredientes in publicum Equites Romani cingerent, sagt Tacitus. (*)

Einige Jahre darauf muste man die Pantomimen aus Rom verjagen. Der ausserordentliche Geschmack, den das Volk an ihren Vorstellungen fand, gab Gelegenheit zu Cabalen, um dem einen

(*) Tacit. Ann. lib. pr.

nen mehr Beyfall als dem andern zu verschaffen, und diese Cabalen wurden zu Meutereyen. Wir sehen sogar aus einem Briefe des Caßiodorus, (*) daß die Pantomimen, zur Nachahmung derjenigen, welche in den Rennspielen des Circus die Wagen führten, verschiedne Livreen gewählt hatten. Einige hiessen die Blauen; und andre die Grünen. Das Volk theilte sich also seiner Seits gleichfalls, und alle die Zusammenrottungen des Circus, deren so oft in der römischen Geschichte gedacht wird, nahmen sich gewisser Banden von Pantomimen an. Diese Zusammenrottungen wurden nicht selten zu Partheyen, die auf einander so ergrimmt waren, als es vielleicht nur jemahls die Welfen und Gibelliner unter den deutschen Kayfern gewesen sind. Man muste also zu einem Entschlusse schreiten, der zwar der Regierung, welche bloß das Volk bey gutem zu erhalten suchte, indem es ihm Brod austheilen und Schauspiele anstellen ließ, sehr verdrießlich fiel, gleichwohl aber durchaus nothwendig geworden war; nehmlich alle Pantomimen aus Rom zu verjagen.

Wenn sich Seneca, der Lehrmeister des Nero, beklagt, daß verschiedne Schulen, welche den Namen des Weltweisen geführt, dessen Lehrgebäude man darinnen vortrug, untergegangen wären, und der Name ihrer Stifter verloschen sey, so fügt er hinzu: Das Andenken eines berühmten Pantomimen geht nicht unter. Die Schulen des Pylades und Bathyllus bestehen noch, und werden von ihren

(*) Variar. Epist. libr. pr. ep. 20.

ren Schülern fortgesetzt, deren Folgen nie unterbrochen werden. Die Stadt Rom ist voll von Lehrern dieser Kunst, denen es niemahls an Schülern fehlt. Sie finden Bühnen in allen Häusern, und Männer und Weiber bemühen sich um die Wette, sie über sich zu laßen. (*) At quanta cum cura laborarur, ne alicujus Pantomimi nomen intercidat. Stant per successores Pyladis & Bathylli domus. Harum artium multi discipuli sunt multique doctores. Privatim urbe tota sonat pulpitum. Mares uxoresque contendunt, uter der laus illis.

Die gesuchte Zweydeutigkeit, welche sich in den letzten Worten dieser Stelle findet, wird durch das erklärt, was Tertullianus von der ausgelaßenen Liebe sagt, welche die Männer und Weiber damals gegen die Pantomimen hatten. (**) Quibus viri animas, fœminæ aut illi etiam corpora sua substernunt. Hierzu kann man noch das fügen, was Galenus in seinen Prognosticis sagt; er sey nehmlich zu einer vornehmen Frau gerufen worden, welche an einer ausserordentlichen Krankheit darnieder gelegen, und habe aus den Veränderungen, welche sich an der Kranken geäußert, so oft man in ihrer Gegenwart von einem gewißen Pantomimen gesprochen, geschloßen, daß ihre ganze Krankheit aus der Liebe, die sie zu ihm trage, und aus dem Bestreben, diese Liebe zu verbergen, herrühre.

Die

(*) Nat. Quæst. lib. 7. c. 32.

(**) Tert. de spect.

Die Pantomimen wurden auch unter dem Nero und unter einigen andern Kayſern aus Rom verjagt; allein wie wir ſchon geſagt haben, ihre Verbannung dauerte nicht lange, weil ſie das Volk nicht mehr entbehren konnte, und weil ſich Umſtände äußerten, in welchen der Regent der Gunſt des Volks nöthig zu haben glaubte, und ihm alſo zu gefallen zu leben ſuchte. Domitianus, zum Exempel, hatte ſie verjagt, und ſein Nachfolger Nerva rufte ſie wieder zurück, ob er gleich einer von den weiſeſten Kayſern war. Wir leſen auch, daß das Volk ſelbſt, weil es der Unruhen, zu welcher die Pantomimen Gelegenheit gaben, überdrüſſig war, manchmal ihre Vertreibung eben ſo eifrig verlangt habe, als es zu andern Zeiten ihre Zurückberufung verlangte. Neque a te minore concentu ut tolleres Pantomimos, quam a patre tuo ut reſtitueret exactum eſt, ſagt der jüngere Plinius, wenn er vom Trajanus redet.

Einige neue Schriftſteller haben geglaubt, Nero habe alle Komödianten aus Rom verjagt, weil Tacitus, wenn er dieſe Verbannung der Pantomimen erzehlt, den allgemeinen Namen braucht, mit welchem man diejenigen, die auf dem Theater ſpielte, belegte. Er jagte alle Hiſtrione aus Italien, ſagt Tacitus, welches das einzige Mittel war, den Aufruhren vorzubeugen, zu welchen in den Theatern Anlaß genommen wurde. (*) Non aliud remedium repertum eſt, quam ut Hiſtriones Italia pellerentur. Allein man kann es beweiſen, daß

(*) Tacit. Annal. lib. 13.

daß bloß die Pantomimen damals verjagt worden, und daß Tacitus durch eine bey solchen Dingen ganz wohl zu entschuldigende Nachläßigkeit den Namen der Gattung für den Namen der Art, gesetzt hat. Und zwar erstlich deswegen, weil Tacitus unmittelbar nach den angeführten Worten einen Umstand hinzufügt, welcher es deutlich genug beweiset, daß Nero nicht die Theater habe verschließen laßen. Er befahl, sagt dieser Geschichtschreiber, daß man von nun an das Theater wieder mit Soldaten besetzen solle, wie man es vordem gethan. Nero hatte diese Soldatenwache seit einiger Zeit weggenommen, um sich desto populärer zu stellen. Milesque theatro rursum assideret. Zweytens deswegen, weil Tacitus, wenn er von der Zurückberufung der Histrione redet, sie ausdrücklich Pantomimen nennet. (*) Redditi quamquam scenæ Pantomimi certaminibus sacris prohibebantur.

Siebzehnter Abschnitt.

Wenn die kostbaren Vorstellungen der Alten aufgehört haben. Von der Vortreflichkeit ihrer Gesänge.

Die Kunst der Pantomimen, die Kunst der Komödianten, welche die getheilte Declamation ausführen konnten, die Kunst die Declamation zu componiren, mit einem Worte, verschiedne der Musik untergeordnete Künste, werden allem Ansehen nach, alsdenn untergegangen,

(*) Ibid. lib. 14.

gen seyn, als die kostbaren Vorstellungen, welche den meisten von diesen musikalischen Künsten das Wesen gegeben hatten, und diejenigen, die sie ausübten, unterhielten, auf dem Marcellischen und andern großen Theatern, wo die Zuschauer zu Tausenden Platz hatten, aufhörten. Zu welcher Zeit aber wurden diese prächtigen Theater, deren Größe Gelegenheit gegeben hatte, bey Vorstellung dramatischer Stücke alle die Künstelenen, von welchen wir geredet haben, anzubringen, zu welcher Zeit wurden sie verlaßen? Ich antworte:

Aus den Werken des h. Augustinus, welcher im Jahr 430 nach Christi Geburth starb, sehen wir zwar, daß man zu seiner Zeit in den meisten Städten des römischen Reichs die Theater zu verschließen anfing. Die Ueberschwemmung der barbarischen Völker, welche sich durch das ganze Reich ergoßen, benahm dem Volke der verwüsteten Länder die Mittel, die Unkosten der Schauspiele zu bestreiten. (*) Nisi forte hinc sint tempora mala, quia per omnes civitates cadunt theatra, sagt dieser Kirchenlehrer, wenn er von den gegenwärtigen Umständen des Staats redet. Andern Theils aber sehen wir auch aus verschiedenen Briefen des Caßiodorus, die wir bereits angeführt haben, und die um das Jahr 520 nach Christi Geburth geschrieben sind, daß die Theater noch ganzer hundert Jahr nach der Zeit, von welcher Augustinus redet, zu Rom offen gewesen. Die grosen

(*) De Con. sen. lib. prim. cap. 35.

sen Theater dieser Hauptstadt waren nicht verschlossen gewesen, oder wenigstens hatte man sie wieder aufgeschlossen. Allem Ansehen nach wurden sie nicht eher auf immer verschlossen, als Rom von dem Totila eingenommen und zerstört ward. (*) Diese Verwüstung, die nach allen ihren Umständen weit grausamer war, als die vorhergehenden, und durch welche die Weiber vornehmer Patricier dahin gebracht wurden, daß sie vor den Thüren ihrer eignen Häuser, von welchen sich die Barbaren Meister gemacht hatten, um Brod betteln musten, ist die wahre Epoche der fast gänzlichen Vertilgung der Künste und Wissenschaften, die man wenigstens noch immer trieb, obgleich ohne vielen Nutzen. Die großen Künstler waren zwar schon seit langer Zeit verschwunden; die Künste selbst aber verschwanden erst zu dieser Zeit. Alle neue Unglücksfälle, welche auf die Einnahme der Stadt Rom durch den Totila folgte, liessen gleichsam die Pflanzen, welche sie ausgerißen hatten, verwelken.

(*) Im Jahr 546.

Der Beschluß folgt künftig.

Historisch-Kritische

Beyträge

zur

Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

V. Band.

Zweytes Stück.

Berlin,
Verlegts Gottlieb August Lange.
1761.

Inhalt.

I. Versuch, eine vollkommen gleichschwebende Temperatur durch die Construction zu finden.

II. Herrn Georg Andreas Sorgens Anleitung zum Generalbaß und zur Composition. Mit Anmerkungen von Friedrich Wilhelm Marpurg. Nebst vier Kupfertafeln. *Vous l'avez voulu, George Dandin, vous l'avez voulu.* Moliere. Berlin, 1760. bey Gottl. August Lange.

III. Glückwünschungsschreiben an Se. Hochedelgebornen, Hrn. Johann Heinrich Rollen, Wohlverdienten Directorem Musices in Magdeburg, bey dessen ehelicher Verbindung mit der Hochedlen und Tugendreichen Mademoiselle Rahel Christiana Jacobi, den 18. May 1758. abgelassen. Worinn zugleich von Martino Agricola, einem alten geschickten Tonkünstler und ersten Directore Musices hieselbst, einige Nachricht ertheilt wird, von Elias Caspar Reichard, Professore und Rectore des Gymnasii der Stadt Magdeburg.

IV. Untersuchung der sorgischen Lehre von der Entstehung der dissonirenden Sätze.

I.

Versuch, eine vollkommen gleichschwebende Temperatur durch die Construction zu finden.

Der Streit über den Vorzug dieser oder jener ungleich schwebenden Temperatur hat aufgehört, seit uns Neidhardt mit der gleichschwebenden Temperatur bekannt zu machen, angefangen. Man hat gefunden, daß weder die eine noch die andere etwas tauget, und daß in einer Tonleiter, wo die kleinen und großen halben Töne in einerley Klanggrößen ausgeübet werden, nothwendig alle Töne zwischen 1 und 2 in einer stetigen geometrischen Proportion zusammenhängen müßen. Man ist also auf verschiedne Art eine gleichschwebende Temperatur zu berechnen bemüht gewesen, z. E. 1) vermittelst der Ausziehung der Wurzeln. 2) durch Vergleichung des Quinten- und Quartenzirkels. 3) durch die

geometrische Zerfällung des ditonischen Commatis. 4) durch die arithmetische Theilung deßelben. 5) durch die geometrische Zerfällung des syntonischen Commatis in eilf Theile. 6) durch die arithmetische Zergliederung deßelben, in eben so viele Theile. 7) durch die Rationalzahlen des Molaccords 6:5:4:3. (Krit. Briefe über die Tonkunst, 39. 40. 41. Stück). 8) durch die arithmetische Zergliederung der Diesis 125:128. 9) durch die geometrische Theilung derselben. 10) durch die arithmetische Zerfällung des kleinen Terzencommatis 625:648. 11) durch die geometrische Theilung deßelben, und so weiter.

Obgleich eine auf solche Art berechnete gleichschwebende Temperatur dem Gehör alle mögliche Genugthuung giebt: so kann man doch, wegen der am Ende vorkommenden Brüche, nicht behaupten, daß eine einzige davon das Auge gänzlich befriedige, es müßte denn die von Nummer 7. seyn. Ich übergehe die Differenzen, die sich, wegen der verschiednen Arten der Solution, in den leztern Ziffern finden, ob man selbige gleich wegwirft. Der Herr **Kirnberger**, einer unsrer besten Tonkünstler hieselbst, dem diese Unvollkommenheit unsrer gleichschwebenden Temperatur bekannt war, und der gerne eine gleichschwebende Temperatur auf dem Monochord zu sehen wünschte, die zugleich das Ohr und das Auge vergnügte, bekam dasjenige zu lesen, was **Neidhardt** in seiner Sect. canon. harmon. von der geometrischen Construction in Absicht auf die Temperatur schreibet. Er nahm Gelegenheit, mit einem

scharf-

scharfsinnigen Mathematiker hieselbst, deßen Nahmen zu nennen, ich nicht die Erlaubniß habe, hierüber zu sprechen, und denselben zu fragen: ob dasjenige, was der Herr Neidhardt nur so obenhin berührt hatte, sich nicht näher untersuchen, und vielleicht mit mehrer Genugthuung, als die arithmetische Annäherung, auf einem Canon zur Ausübung bringen ließe. Der gelehrte Freund des Herrn Kirnbergers übernahm diese Untersuchung, und hatte nach einer kurzen Bemühung das Vergnügen, das Räthsel aufzulösen, und die von dem Herrn Neidhardt gelaßne weite Lücke auszufüllen. Hier ist sein Aufsatz, über diesen Gegenstand, der seinen vortreflichen Einsichten so viel Ehre macht, als er nicht nur allen Kennern der gleichschwebenden Temperatur, sondern auch den Mathematikern selbst gewiß angenehm seyn wird.

* * *
* * * * *

Man hat sich seit vielen Jahren Mühe gegeben, eine gleichschwebende Temperatur in Zahlen auszudrücken. Die Unmöglichkeit dieses ganz genau bewerkstelligen zu können, leuchtete zwar in die Augen; allein man begnügte sich es durch die Näherung zur Wahrheit, dahin zu bringen, daß der Fehler nicht zu merken war. Nun ist zwar ein geübtes Ohr im Stande, einen ungemein kleinen Unterschied zu bemerken; allein so scharf ist der geübteste Sinn nicht, daß er nicht sollte betrogen werden können. Man hat also leichtlich einen harmonischen Canon finden können, der dem feinsten Gehör gleichschwe-

bend deuchtet. An die mathematische Construction hat man selten gedacht. Man wußte, daß sie möglich sey, und daß man durch dieselbe die verlangte Längen, ohne die mindeste Abweichung finden könne; allein man hielt sie für unbequem, vermuthlich weil zu einer vollkommenen geometrischen Construction der verlangten Längen, höhere krumme Linien vonnöthen sind, welche nun freylich in der Ausübung unsägliche Schwierigkeiten verursachen. Neidhardt, der sich um die Temperatur sehr verdient gemacht, spricht folgendergestalt davon: „Was die „geometrische Construction betrift: so wird eine „geometrische Mittelproportionallinie insgemein „durch die Lineam und den Circulum, zwo aber „durch den Circulum und parabolam, durch den „Circulum und die hyperbolam intra asymptotas, „durch den Circulum und hyperbolas, oder auch „Ellipses, infinitas, u. s. w. gefunden. Uns gehet „die ganze Sache nichts an, setzt Neidhardt hin„zu, „weil die arithmetische Annäherung bey dem „canone harmonico viel, viel bequemer kann an„gewendet werden; wiewohl sich zwar das „Ohr, der Verstand aber ganz und gar „nicht, damit befriedigen läßt.“

Wie aber? wenn man beydes Verstand und Ohr befriedigen könnte, und zwar eben so leicht und bequem, wo nicht noch leichter, als man durch die arithmetische Annäherung das Ohr allein befriediget? Eine geometrische Construction der mittlern gleichverhaltenden Linien, kann ohne Hülfe der

höhern

höhern krummen Linien nicht vollzogen werden, und diese haben ihre Schwierigkeiten; allein es giebt eine Art von Construction, die man die mechanische nennet, welche leicht auszuführen, und eben so richtig ist, als die geometrische. Der Meßkünstler verwirft sie, nicht ihrer Unrichtigkeit halber, sondern aus geometrischem Eigensinn. Er will nichts blindlings suchen, kein Instrument blindlings anlegen, und denn zusehen, ob er es recht angelegt; sondern allezeit vorhermißen, wo er das Begehrte finden, und an welche Stelle er seine Instrumente anzubringen hat. Bey den sogenannten mechanischen Constructionen aber, muß man öfters das Instrument aufs Gerathewohl hinlegen, und so lange hin und herrücken, bis man den rechten Ort findet. Wer so eigensinnig nicht seyn will, kann sich der mechanischen Construction mit Nutzen bedienen, und ich glaube, der Musikus habe am wenigsten Ursache, es zu seyn. Wenigstens kann man den Versuch machen, ob die verlangte gleichschwebende Temperatur nicht durch die Construction weit leichter und richtiger zu finden sey, als durch die gemeine arithmetische Annäherung. Ich werde fürerst die mathematischen Gründe auseinander setzen, welche die Richtigkeit der Construction beweisen, und sodenn für den mechanischen Künstler, die Regeln kurz und deutlich vorschreiben, nach welchen er diese Construction ins Werk zu richten hat.

Zu einer gleichschwebenden Temperatur gehören 13 gleichdicke und gleichgespannte Seyten, deren letzte die Octave der ersten ist; alle übrige aber,

die gleichweit von einander abstehen, denselben Ton hervorbringen; das heißt, das nehmliche Verhältnis gegeneinander haben. Man erlangt dieses, wenn man 13 Längen findet, die stetig proportionirt sind, und deren erste zur dreyzehnten wie 2 zu 1. Denn in diesem Falle geben alle Seyten, die gleichweit von einander abstehen, den nehmlichen Ton, und die erste mit der dreyzehnten stimmet die Octave an.

Man nenne die erste C, die dreyzehnte c: so sucht man zwischen C und c, 11 Mittelproportionallinien a, b, d, e, u. s. w. dergestalt daß C: a = a: b = b: d = d: e = e: f = f: g = g: h u. s. w. = l: m = m: c. Da sich die erste zur siebenten verhält, wie die siebente zur dreyzehnten; ferner die erste zur vierten, wie die vierte zur siebenten, und die siebente zur zehnten, wie die zehnte zur dreyzehnten: so findet man die siebente, wenn man zwischen der 1ten und 13ten; die 4te, wenn man zwischen der 1ten und 7ten, und endlich die 10te, wenn man zwischen der 7ten und dreyzehnten, die Mittelproportionallinie suchet. Der Musikus nennt die erste C, die vierte dis, die siebente fis, die zehnte A und die dreyzehnte c.

Die Construction dieser Linien geschicht vermittelst der graden Linie und des Zirkels, bisher noch vollkommen geometrisch. Denn es sey A B die Länge der Seite C. (Fig. 1.) Beschreibt aus der Mitte c, den Halbkreis A D E B, und richtet in c die Linie c D senkrecht auf. Ziehet die Linie A D: so verhält sich A B : A D = A D : A c. Traget A D

in

in F, und richtet die Linie FE senkrecht auf. Ziehet AE: so verhält sich abermahls, AB: AE = AE: AF. Ueber AF beschreibt aus der Mitte G den Halbkreis AHF, richtet in c die Linie cH senkrecht auf, und ziehet AH: so ist FA: AH = AH: Ac, welches alles aus geometrischen Gründen bewiesen und bekannt ist. Daher ist AB, die Länge der Seyte C; AE die Länge der Seyte dis, AD oder AF, die Länge der Seyte fis, AH die Länge der Seyte A, und Ac oder cB, oder auch cD, die Länge der Seyte c, und diese gehen in einer stetigen Proportion fort, dergestalt daß C: dis = dis: fis = fis: A = A: c. Denn,

AB: AE = AE: AF.

daher AB: AF = AE^2: AF^2.

ferner AF: AH = AH: Ac

daher AF: Ac = AH^2: Ac^2.

Da nun aber auch überdem erwiesen, daß

AB: AF = AF: Ac (weil AF = AD)

so ist, AE^2: AF^2 = AH^2: Ac^2

folglich AE: AF = AH: Ac

Daher AB (= C): AE (= dis) = AE: AF (= fis) = AE: AH (= A) = AH: AC (= c). Welches erwiesen werden sollte.

Wir haben also den ersten, aber auch den leichtesten Schritt gethan, nehmlich zwischen C und c fürerst drey Mittelproportionallinien gefunden. Die Schwierigkeit ist nunmehr, in jede von

dieſen Intervallen wiederum zwo Mittelproportionallinien einzutheilen, und dadurch die gefundenen fünf ſtetig gleichverhaltende Linien, in dreyzehn zu verwandeln. Denn wenn man zwiſchen alle Glieder einer ſtetigen Progreſſion, eine gleiche Anzahl Mittelproportionalglieder ſetzet: ſo gehen auch dieſe in einem ſtetigen Verhältniſſe fort, welches aus folgenden Gründen zu erſehen iſt. Geſetzt, $a:b=b:c$, und man ſetzet zwiſchen a und b ſo wohl als zwiſchen b und c eine Anzahl Mittelproportionalglieder $=m$; das letzte Glied vor b ſey $=e$, und das erſte nach $b=f$: ſo iſt

$$a:b=e^{m+1}:b^{m+1}.$$

Ferner $b:c=b^{m+1}:f^{m+1}$

Da nun $a:b=b:c$ ſo iſt $e^{m+1}:b^{m+1}=b^{m+1}:f^{m+1}$

und folglich $e:b=b:f$, und alſo rückt die Proportion ununterbrochen fort.

Wenn wir alſo in jede von den gefundenen vier Intervallen zwo Mittelproportionallinien eintheilen könnten: ſo hätten wir die verlangte dreyzehen Linien, und folglich die gleichſchwebende Temperatur gefunden.

Es kömmt alſo blos auf das bekannte problema deliacum an, das in dem Alterthum ſo viel Aufſehens gemacht hat. Plato, Hero von Alexandrien, Philo, Apolonius, Diocles, Pappus, Sporus und Erathoſtenes, haben zu verſchiedenen Zeiten Auflöſungen davon geliefert, die man beym Eutokius, und im Deutſchen in Sturms

Ueber-

Ueberſetzung der Archimediſchen Werke nachleſen kann. Dieſe groſſen Leute haben blos mechaniſche Wege gefunden; denn eine geometriſche Conſtruction zwoer Mittelproportionallinien möchte wohl, ohne Hülfe der höhern krummen Linien unmöglich ſeyn. Nicomedes war der erſte, der zum Behuf dieſer Aufgabe, die Muſchellinie erfand, und nach ihm hat man ſich auch der andern krummen Linien dazu bedienet. Da wir aber hier mit den krummen Linien nichts zu thun haben, ſondern alles vermittelſt des Zirkels und der graden Linien ausführen müſſen: ſo möchte wohl der Weg des Hero von Alexandrien unter allen denen, die Eutokius anführt, der leichteſte ſeyn; doch werde ich noch eine Conſtruction hinzuthun, die man beym Newton in ſeiner Arithmetica Univerſali finden kann, und die mir zur Ausführung die bequemſte ſcheinet.

Nach Herons Vorſchrift verfährt man auf folgende Weiſe. Geſetzt, wir wollten zwiſchen C und dis zwo Mittelproportionallien finden. Setze die beiden Linien AB (=C) und AE (=dis) rechtwinklicht auf einander (Fig. 2.), und vollende das Rechteck ABFE. Ziehe AF und BE, welche einander in D halbtheilen werden. Lege eine Regel an den Punkt E und bewege ſie um dieſen Punkt, ſo lange hin und her, bis DC ſo groß wird, als DG. So dann ziehe die Linie CEG: ſo ſind CF und GA, die beyden verlangten Mittelproportionallinien, und folglich FC die Länge der Seyte cis,

GA aber die Länge der Sayte D. Den Beweis hiervon kann man beym Sturm nachlesen.

Verfährt man nun mit dis und fis, fis und A und A und c, auf die nehmliche Weise, wie vorhin mit C und dis geschehen, so bekömmt man E und F, G und gis, B und H, und folglich alle verlangte Längen. Man nennet diesen Weg mechanisch, weil man die Regel nicht sicher anlegen kann; sondern erst die Stelle suchen muß, wo DC = DG. Man siehet aber leicht, daß dieses die Richtigkeit der Operation nicht hindert.

Newton hat in seiner Arithmetica universali (*) einige andere gleichfalls mechanische Constructionen eben derselben Aufgabe, davon folgende zur Ausführung noch bequemer scheinet, als Herons seine.

Er theilet die Linie AB, die erste von den beyden gegebenen Linien (in unserm Falle = C) in zween gleiche Theile in E. (Fig. 3.) Aus dem Mittelpunkte A beschreibet er mit dem Halbmesser AE den Kreis EC, in welchen er die zweyte gegebene Linie EC (in unserm Falle = dis), als eine Sehne einpasset. So dann ziehet er die beiden Linien EC und BC, ohne bestimmte Grenzen weiter hinaus. An A legt er die Regel an, rückt sie zwischen den gezogenen beyden Linien so lange hin und her, bis GF so groß wird, als AE oder EB, und ziehet die Linie FGA. Wenn dieses geschehen, spricht er, so sind GF und AG die beyden Mittelproportional-

(*) vid. Append. de Aquationum construct. lineari.

tionallinien zwiſchen AB und EC; und in unſerm Falle CF = cis und AG = D. Conſtructio nota eſt, ſetzet Newton hinzu.

Es ſey mir erlaubt, dasjenige zu beweiſen, was der Newton als bekannt voraus ſetzet: Groſſe Genies erreichen das Ziel mit einem Schritt, wohin ſich gemeine Geiſter durch eine lange Reihe von Schlüſſen müſſen leiten laſſen. Der Satz war dieſer: Man beſchreibe mit AE = EB aus dem Mittelpunkte A einen Zirkel, und ziehe die Sehne EC, ſo wohl als die Linie BC, unendlich weit hinaus, und die Linie FA dergeſtalt, daß FG = AE: ſo verhält ſich AB:CF = CF;GA = GA:CE.

Beweis.

Vollendet den Zirkel, und verlängert FA bis in H (Fig. 4.), aus A aber ziehet die Linie AK parallel zu EC.

Weil AK parallel zu EC: ſo iſt

BA:BE = AK:EC

Nun iſt BE = $\frac{1}{2}$ AB; derowegen iſt auch EC = $\frac{1}{2}$ AK. Ferner in den beyden Triangeln FGC, KGA, die gleiche Winkel haben, (denn FC iſt, vermöge der Conſtruction parallel zu KA)

iſt CF : FG = KA : GA.

folglich CF : 2FG = $\frac{1}{2}$KA : GA.

Nun iſt aber 2FG = AB (per hypoth.), $\frac{1}{2}$ KA = CE (per demonſt.); daher CF : AB = CE : GA,

GA, und durch die Umkehrung AB : CF = GA : CE.

Gleichergestalt AB + GA : CF + CE = AB : CF = GA : CE.

Nun ist AB + GA = FH; denn AH + FG = AB, CF + CE = FE, daher FH : FE = AB : CF = GA : CE.

Ferner ist (per prop. XXXVII. L. 3, Eucl.)
FH : FE = FC : FL.

Da nun FL = AG, denn AL = FG (per hypoth.)
so ist FH : FE = FC : AG.

Folglich, da vermöge des vorhin erwiesenen
FH : FE = AB : CF = GA : CE,
so ist CF : AG = AB : CF = GA : CE.
Und endlich AB : CF = CF : AG = AG : CE.
Welches der Satz war, der erwiesen werden sollte.

Suchet man nun auf eben dieselbe Weise die beyden Mittelproportionallinien zwischen dis und fis, fis und A, A und c: so bekömmt man E und F, G und gis, und B und H. Doch kann dieses auf eine weit leichtere Manier geschehen. Denn so bald man die Seyten C und cis gefunden: so ist auch die Entfernung G — cis bekannt. Da nun C : cis = cis : D : so ist auch G — cis : C = cis — D : cis. Eben also verhält sich D — dis : D, dis — E : dis, E — F : E, F — fis : F, fis — G : fis, G — gis : G, gis — A : gis, A — B : A, B — H : B und H — c : H, welches alles auf die nehmliche Weise bewiesen werden kann. Richtet man also die gefundene

fundene Entfernung C — cis (Fig. 6.) auf die Seyte C senkrecht in die Höhe, und vollendet den Triangel: so lassen sich alle übrige Entfernungen cis — D, D — dis, dis — E, E — F u. s. w. gar leicht finden, und die letzte Entfernung H — c muß, wenn alles richtig beobachtet worden, auf den Punkt c, als die Hälfte der grösten Seyte, einfallen, welches jedem Anfänger in der Mathematik bekannt ist.

Ich glaube nunmehro alles gesagt zu haben, was zum Verständnisse der vorgeschlagenen Construction nöthig ist. Der mechanische Künstler kann dieses auf Glauben annehmen, wenn er sich mit den mathematischen Gründen nicht abgeben will. Er hat aber alle mögliche Sorgfalt anzuwenden, daß er alles genau vollstrecke, was ihm vorgeschrieben wird. Ich werde ihm die Arbeit so viel, als möglich abzukürzen suchen, und zugleich einen Weg an die Hand geben, da sich am Ende bald zeigen wird, ob er vorsichtig genug gewesen.

Ueber die Länge der Seyte AB beschreibt er, (Fig. 1.) aus der Mitte C den Halbkreis ADEB, richtet in C die Linie CD senkrecht auf, und ziehet AD. Diese Linie AD trägt er aus A in F, richtet in F die Linie FD senkrecht auf, und ziehet AE. Ueber AF beschreibt er aus der Mitte G den halben Zirkel AHF, richtet in C abermals die Linie CH senkrecht auf, und ziehet AH. (Fig. 5.) Alsdenn trägt er AE, aus A in dis, AD aus A in fis, AH aus A in A, und Ac aus A in C.

Ferner

Ferner theilet er die Linie AB in E in zween gleiche Theile (Fig. 3.), und beschreibet aus A mit dem Halbmesser AE den Kreisbogen EC, trägt die Länge der Seyte dis (aus der 5ten fig.) aus E in C, und verlängert sie, so viel als nöthig seyn kann. Gleichergestalt ziehet er aus B durch C eine gerade Linie unbestimmt hinaus. Sodann legt er eine Regel in A, und verschiebt sie so lange hin und wieder, bis der Theil der Regel FG, der zwischen den beiden verlängerten Linien eingepaßt ist, ganz genau mit AE oder EB übereinkömmt, und beschreibet die Linie FGA.

Die beiden Linien CF und AG trägt er (in der 5ten fig.) aus A in cis und in D. Will er diese beyde Linien CF und GA auch nach der fig. 2 suchen: so kann er sich oben, S. 103, Raths erholen, wie solches zu bewerkstelligen ist. Er kann solchergestalt desto sicherer gehen, wenn er findet, daß die in beyden Constructionen gefundenen Linien GA und CF vollkommen überkommen; doch dürfte diese Weitläuftigkeit unnöthig seyn, wenn man bey der Einpassung der Linie FG, nur vorsichtig genug ist.

Hat man aber die Entfernung C — cis so genau als möglich gefunden: so weis jeder Künstler schon, wie er die übrigen alle zu suchen hat, und braucht es weiter keines mühsamen Aufreissens der dritten Figur, die sonst viermal mit der grösten Sorgfalt gezeichnet werden müßte. Er ziehet nehmlich die Linie CD (Fig. 6.) so groß als die Seyte C, richtet in C die Linie CE = C — cis senkrecht auf, und ziehet ED. Die Länge C — cis trägt er

ferner

ferner aus C in A und richtet die Linie A B senkrecht auf, diese ist = cis — D. Gleichergestalt trägt er A B aus A in F und richtet F G senkrecht auf: so ist F G = D — dis, und eben also findet er, dis — E, E — F, F — fis, fis — G, G — gis u. s. w.

Da er nun die Puncte D, dis, fis, A, c (Fig. 5.) bereits durch die vorige Construction herausgebracht hat: so hat er eine untrügliche Probe, ob er alles nach Vorschrift genau vollzogen, oder nicht. Denn da er vermittelst der einzigen Entfernung C — cis, durch den Triangel C D E (Fig. 6.) alle übrige ohne Schwierigkeit finden kann: so wird sichs bald zeigen, ob die durch (Fig. 6.) herausgebrachte Punkte D, dis, fis, A, c, auf die (Fig. 5.) durch andere Wege bestimmte Punkte D, dis, fis, A, c, fallen oder nicht. Im ersten Falle kann der Künstler versichert seyn, die vollkommenste Temperatur herausgebracht zu haben, die nicht nur dem Gehöre gleichschwebend deuchtet; sondern auch dem Verstande Genüge leistet, und in der That, so viel unsere Hände und Instrumente zuwege bringen können, gleichschwebend ist. Im letztern Falle hingegen, siehet er gar deutlich, daß er von der Warheit abgewichen, und muß die Arbeit von neuem wieder vornehmen.

II.

Herrn Georg Andreas Sorgens Anleitung zum Generalbaß und zur Compoſition. Mit Anmerkungen von Friedrich Wilhelm Marpurg. Nebſt vier Kupfertafeln. *Vous l'avez voulu, George Dandin, vous l'avez voulu.* Moliere. Berlin, 1760. bey Gottlieb Auguſt Lange.

Wer die Urſache nicht weiß, warum ich mit dem Herrn Sorge in einen Streit gerathen bin, der findet ſie in dem achtzehnten Stücke der kritiſchen Briefe über die Tonkunſt. Ich habe mir die Freiheit genommen, einigen berühmten Tonkünſtlern Deutſchlands die Entſcheidung der ſtreitigen Puncte zwiſchen ihm und mir aufzutragen, und mache auf heute den Anfang, einige Urtheile zu publiciren.

a) Urtheil des Herrn Legationsraths von Mattheſon.

Es hat der Herr Secretair, Friedrich Wilhelm Marpurg in Berlin, unter mehr als 50 Tonkünſtlern Deutſchlandes, in alphabetiſcher Ordnung auch meiner Wenigkeit ein Buch überreichen laſſen, darinn er eine gewiſſe Anleitung zum Generalbaß und zur Compoſition mit ſeinen Anmerkun-

Tab. I.

Fig. 6.

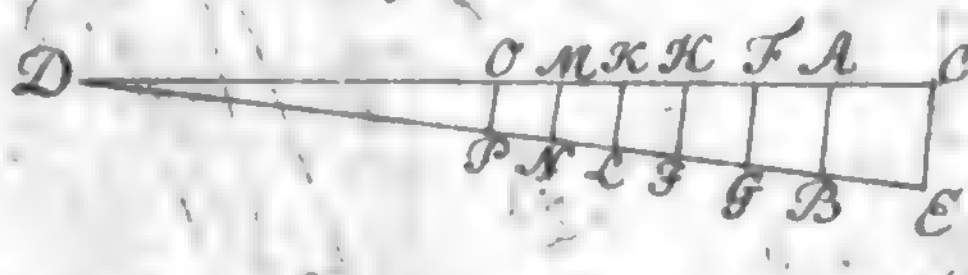


Fig. 1.

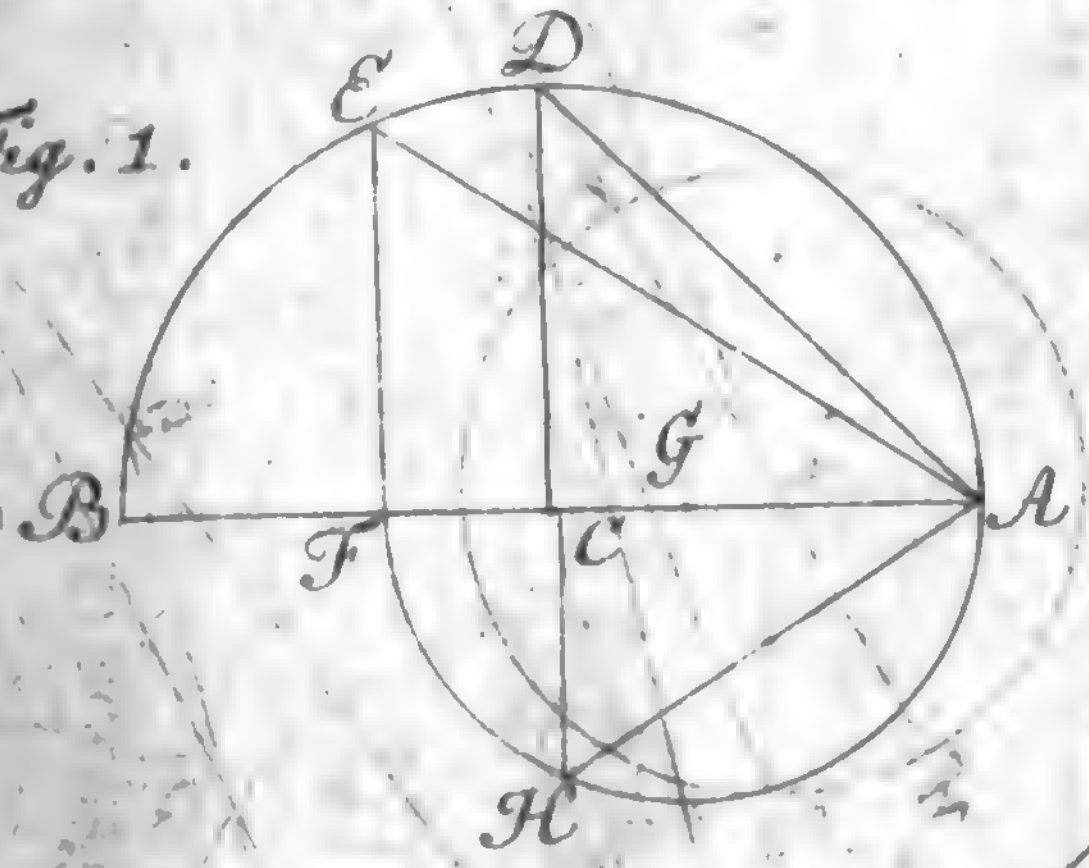
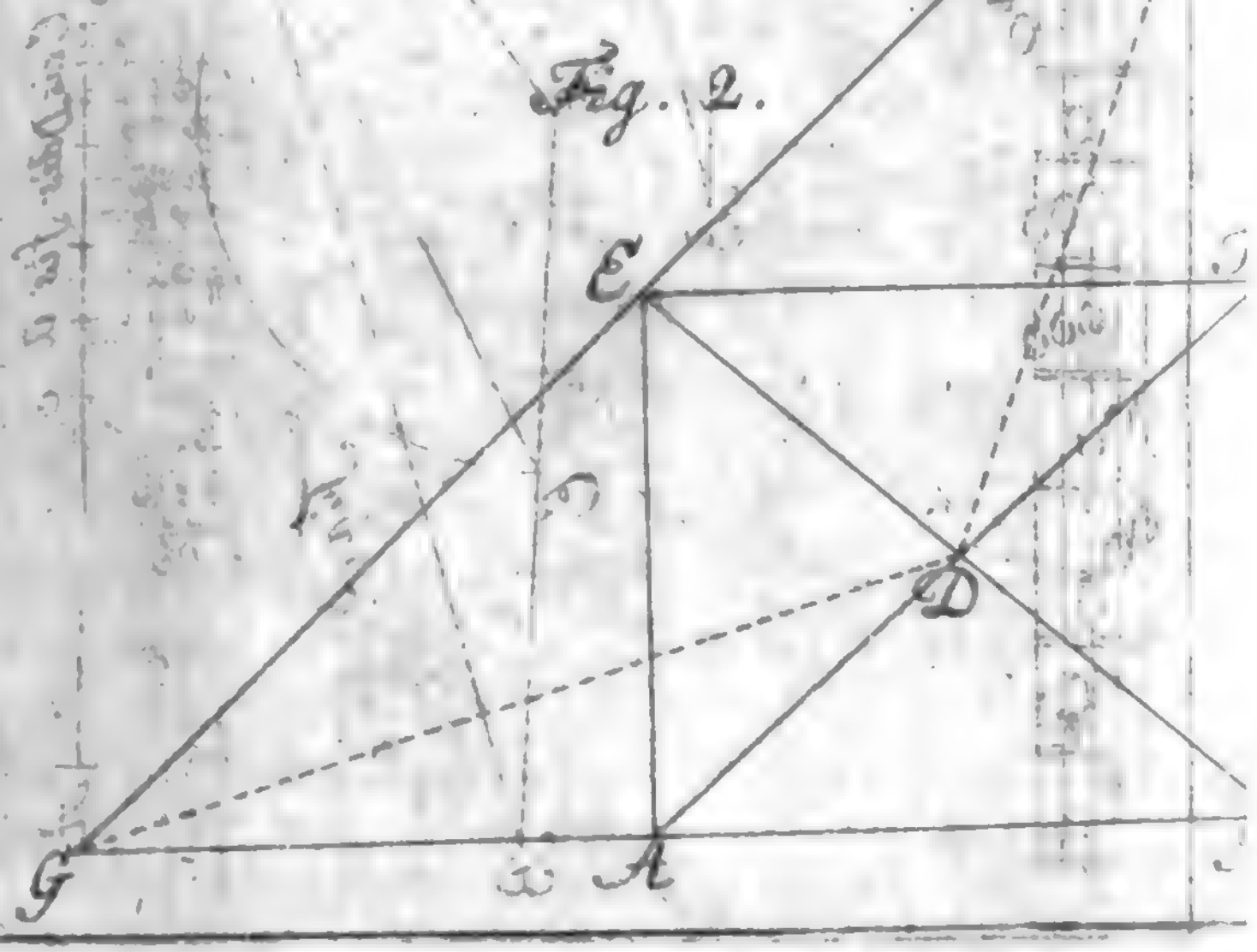


Fig. 2.



Digitized by Google

TAB. II.

Fig. 5.

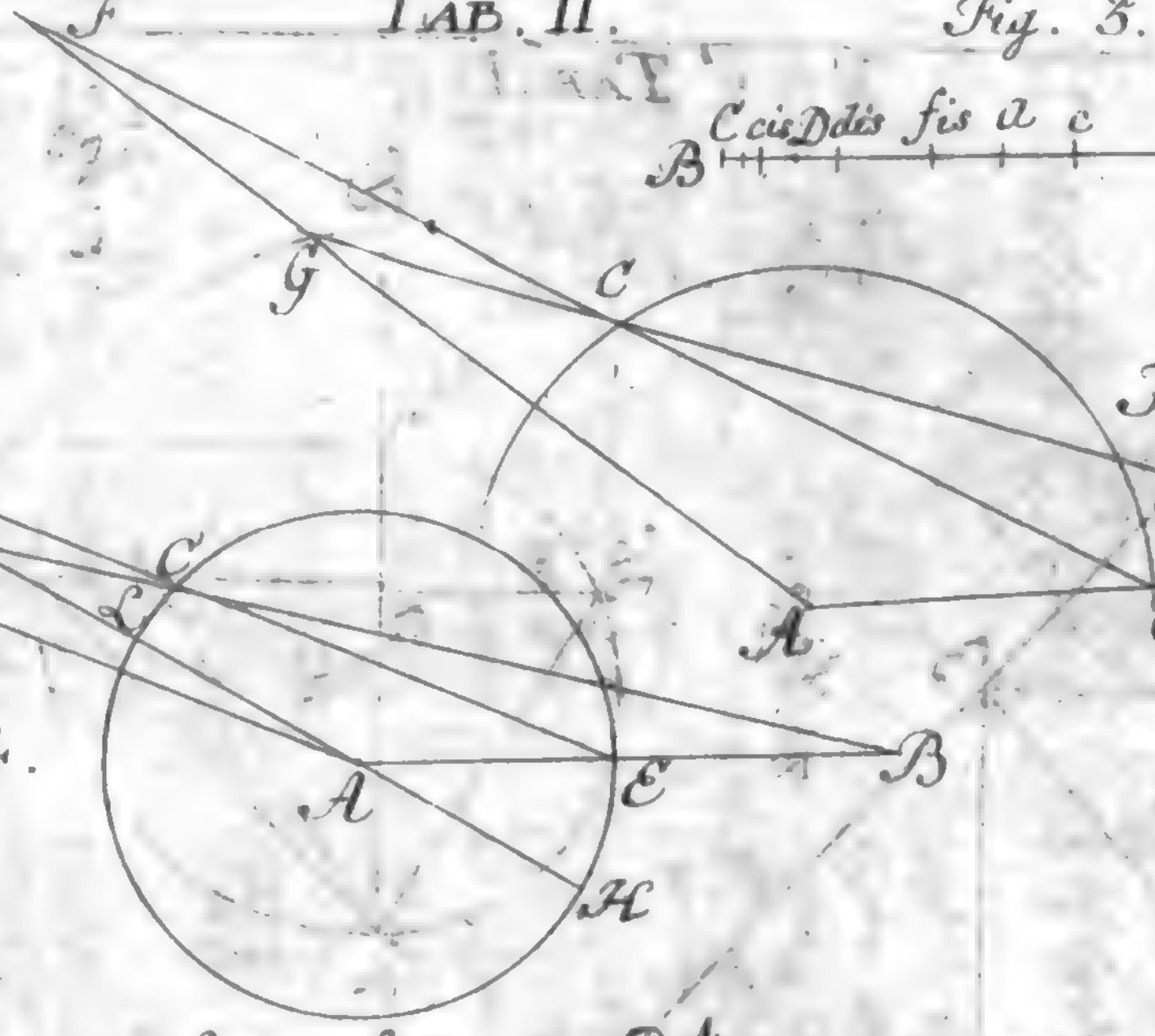
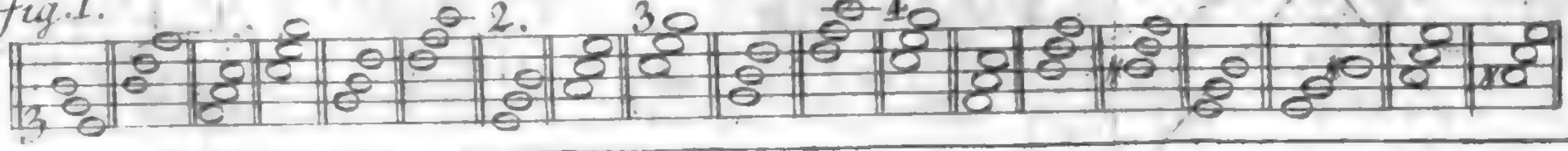


Fig. 3.

Fig. 4.

fig. 1.



Tab. III.

5 6 Sorge. 7 8

male posume male. male.

9 10 11 12 13

14

TAB. IV.

16 17 18 19

20 21 22 23

24 25 26

merkungen versehen, sich auch darüber unser schriftlich unpartheyisches Urtheil ausbitten wollen.

Den Namen des Verfassers besagter Anleitung, oder vielmehr Verleitung, weil er vor der Zeit alt macht (Sir. 30, 26.), habe keine Lust im Munde zu führen, noch meine Feder damit zu entweihen; schreite aber, auf verschiedenes erneuertes Ansuchen, zu folgender kurzen Erklärung. Zuvörderst bewundere, daß einem solchen Logistiker, um ihn wie jenen Seba, den Sohn Bichri (2 Sam. 20, 1.) an Heilosigkeit desto berühmter zu machen, zu viel und zwar so viel Ehre eben dadurch widerfahren, daß Herr Marpurg seine besten Freunde aufgeboten, als hätte er nicht mit einem elenden Zwerge, sondern mit einem ungeheuren Riesen zu fechten. Greift, Riesen, selbst die Felsen an, so lautet sein Trio! sein unvergleichliches Trio! (*)

Hiernächst erkenne zweytens für wahr und überflüßig erwiesen, daß jener Rebell sein so genanntes System auf lauter Triebsand gethürmt, und recht ausgesuchte morastige Gründe dazu erkieset hat, davon er selbst nichts versteht, vielweniger solche vorzutragen weiß: Daraus denn nothwendig folget, daß ihm sein ganzes Gebäude dereinst jämmerlich über den Unrationalkopf fallen muß.

Ferner und drittens wird dekretiret, daß der berühmte Dichter zum Hof, der die Welt neulich, gebun-

(*) Hof. Gedruckt bey Johann Andreas Hetscheln, 1760. Fol. Original.

gebundener und ungebundener Weise, über den Orgelbau so herrlich bereichert hat, das zweyte Kapitel des leichtsinnigen Aufrührers in seine beste Knittelverse bringen, und seine Helfershelfer dabey ja nicht aus den Augen lasse; denn sechse sehen doch mehr, als zwey oder drey.

Weiter und viertens soll der Ausschreiber, da er bald an diesem bald an jenem, ohne Benennung, ein Plagium verübt, und den lächerlichsten Beweis von verbotenen Quinten führet, mit allen seinen Tonverhältnissen und verteufelten Accorden, fürs erste ein Jahr lang, in Hofnung der Besserung, auf dem Blocksberg sitzen, und ein Dutzend unharmonische Compendia dispendia aushecken, worinn nur vom Generalbaß und von der Composition etwas auf dem Titel stehet.

Endlich und fünftens geht mein ernstlicher Ausspruch dahin, daß Herr **Marpurg** in allen diesen und viel andern Stücken, (wer kann sie alle zählen?) seinen Gegner mit Dessen Impertinenzien völlig von der Schule geschlagen, und den triumphirenden Lorbeer mit Ehren verdient habe.

V. R. W.

* * *

Wenn ich nun gleich von dem Sohn Sichri alle Ehre und alles Gutes genossen hätte, und das nicht sagen könnte, was der Heiden Apostel von seinem Schmid schreibt: Er ha-

be ihm viel Böses erwiesen, der Herr bezahle ihn nach seinen Werken (2 Tim. 4, 14.); und wenn hingegen der redliche Marpurg mein ärgster Feind wäre, so könnte ich doch unmöglich anders sprechen.

Hamburg aufs Neujahr 1761.

Mattheſon.

b) Urtheil des Herrn Quanz.

Mein Herr,

Da mein Beruf mich mehr mit richtiger Anwendung praktischer musikalischer Wahrheiten, als mit Untersuchung der theoretischen Gründe derselben umgehen heißt: so würde es sehr unschicklich seyn, wenn ich Ihren ganzen Streit mit Herrn Sorgen zu beurtheilen unternehmen wollte. Ich bleibe also bey meinem Fache, und versichere Sie, daß ich das, was Sie vom Gebrauche der Quarte, sie heiße wie sie wolle, am Ende Ihres neu herausgegebenen Buches gelehret haben, in der Ausübung sehr gegründet finde. Mich dünkt, so bald ein System der Musik und besonders der Harmonie durch gewiße Folgerungen, welche daraus fließen, und welche noch dazu als Lehrexempel in Noten vorgeschrieben werden, unsere Ohren, wofür doch die Musik gemacht ist, nicht befriediget: so hat man Ursache, an der Richtigkeit der Gründe, worauf es erbauet ist, zu zweifeln; und folglich ist

eine genauere Untersuchung desselben, nichts weniger als überflüßig. Die unvorbereitet anschlagenden und nicht aufgelöseten Quarten gegen die Grundstimme aber, rechne ich allerdings zu den gedachten Folgerungen aus manchem System, weil sie in uns ein Verlangen erwecken, welches nicht gestillet wird, und wenn ich mich anders dieses Ausdrucks bedienen darf, uns gleichsam mit leerem aufgesperretem Munde da stehen lassen.

Was Sie von den Ursachen der verbotenen Quinten- und Octavenfolge, und von den Graden der Verwandtschaft der Tonarten mit einander vorbringen, scheint mir gleichfalls sehr einleuchtend wahr, und auf mehr als eine Art der gutesten Ausübung nützlich zu seyn. Der Einfall war glücklich, und verdient, nach meinem Bedünken, allerdings eine weitere Ausführung.

Dies ist alles, womit Ihr öffentliches Verlangen erfüllen kann,

Mein Herr,

Berlin, den 27sten Nov. 1760.

Ihr ergebenster Diener,

Quanz.

c) Urtheil des Herrn Riedt.

Mein Herr,

Es hat Ihnen beliebt, Ihren schönen Anmerkungen über das Compendium harmon. des Herrn Sorge auch meinen Nahmen mit vorzusetzen, und mich um mein Urtheil darüber zu ersuchen. Ich danke Ihnen für die Ehre, die Sie mir durch Ihre gütige Meinung von mir erweisen, und würde nicht ermangelt haben, schon längst Ihrem Begehren ein Gnüge zu leisten, so sehr ich auch meine Schwäche erkenne, wenn mich nicht viele unerwartete Geschäfte daran verhindert hätten. Hier haben Sie endlich meine Gedanken darüber, und zwar schriftlich.

Zum Isten Capitel.

Seite 5. Sie zeigen allhier, wie vermittelst der Erzitterung der Seyten die weiche Tonart, und zwar besonders, die **Tonart** F mol, unter allen weichen Tonarten zuerst von der Natur vorgebracht werde. Da in der zum Grunde gelegten Seyte C die Töne g e mitklingen, und der daraus entstehende harte Dreyklang c e g nicht allein der Hauptaccord der harten Tonart C ist, sondern zu gleicher Zeit als der Accord von der Dominante c aus F mol betrachtet werden kann: so dünkt mich, daß man keinen andern weichen Dreyklang als f as c, nach dem zuerst gefundenen harten Dreyklang c e g, natürlicher Weise verlangen könne. Es findet sich zwischen c e g und f as c eben dasjenige Verhältniß, das zwischen e gis h und a c e vorhanden

ist, wenn die Frage ist, von einer Dominante zu ihrer Finalsente fortzugehen, wie Herr Sorge thut, wenn er zu e gis h die Tonart a c e sucht. Wie ist es aber möglich, bey dem angenommenen Grundton C die Harmonien e gis h und a c e so unmittelbar und so natürlich, als die Harmonie F as c zu entwickeln? Alles dieses verbindet mich, Ihrer Meinung von der Erzeugung der weichen Tonart beyzupflichten. Ich hege eben diese Gesinnung in Ansehung der Lehre von der Entstehung der harten Tonleiter, die Ihr Herr Gegner gar nicht methodisch erklärt hat.

Zum IIten Capitel.

Ich habe gegen Ihre Lehre in diesem Capitel desto weniger einzuwenden, je mehr ich es gegen des Herrn Sorgens seine habe.

Zum IIIten Capitel.

Die Anverwandtschaft der Harmonien, und der Ursprung der diatonisch- chromatisch- enharmonischen Tonleiter kann, meines Erachtens, auf keine vernünftigere Art erkläret werden, als Sie, mein Herr es gethan haben.

Zum IVten Capitel.

Was der Herr Sorge allhier von dem Ursprung der Melodie gesagt hat, ist viel zu wenig, als daß er dadurch jemanden bewegen sollte, seiner Meinung zu werden. Eben dieses gilt von den Ursachen der verbotenen Quinten und Octaven, die Sie, mein Herr, auf eine sehr wahrscheinliche Art, mit zusammenhängenden Gründen angegeben haben.

Zum

Zum Vten Capitel.

Was in diesem Capitel von der Beschaffenheit der Klangstuffen der weichen Tonleiter, und dem Vorzuge einiger musikalischen Zirkel vor andern, gegen Ihren Herrn Gegner gesagt wird, ist, so viel ich einsehe, so gegründet, daß nichts dawider eingewendet werden kann.

Zum VIten Capitel.

Die hier vorkommende Lehre von den in dem Umfang einer Haupttonart und ihrer fünf Nebentonarten, enthaltnen Nebenhauptaccorden verdient die Aufmerksamkeit aller derjenigen, die von der Harmonie Profeßion machen.

Zum VIIten Capitel.

Sie haben, mein Herr, sehr wohl gethan, zu zeigen, daß das **Verteufelte der verminderten Sexte** ꝛc. worüber der Herr Sorge ein so grosses Zetergeschrey anstellet, ein blosses Vorurtheil ist.

Zum VIIIten Capitel.

Man pflegt zu sagen, daß derjenige am besten lehret, der am besten unterscheidet. Dieses, mein Herr, haben Sie in Ansehung der 4. und 11. gethan, so wie es in Ansehung der 2. und 9. von jedermann geschicht. Ihr Herr Gegner hat also auch hierinnen ohne Zweifel Unrecht.

Ich habe die Ehre zu seyn ꝛc.

Berlin, den 26. Januar.
1761.

Friedrich Wilhelm Riedt.

d) Auszug eines Schreibens vom Herrn Musikdirector Albrecht.

Was die Streitigkeit mit dem Herrn Sorge anbetrift, welche in Dero neuestem, und wider das Sorgische Compendium harmonicum gründlich und mit aller Ueberzeugung abgefaßtem Werke behandelt ist: so diene zur schuldigsten Nachricht, daß beyde Schriften mit aller Aufmerksamkeit mehr als einmahl durchgelesen, und muß gestehen, daß mir Dero Schrift vollkommenes Genüge geleistet, und was die Abfertigung der Naß- und Bartheliſchen Schreibart, Entdeckung der dem scharfsinnigen Herrn Rameau heimlich abgeborgten Lehren, und die hin und wieder vorkommenden Widersprüche, ꝛc. (der tröstlichen Sorgischen Tabacksliederchen nicht zu gedenken,) anbelanget: so bezeuge ich unpartheyisch und von der Liebe zur Wahrheit gezwungen, daß ich durch die dem Sorgischen übel aneinander hangenden Lehrgebäude entgegen gesetzten Gründe also überzeuget worden, daß ich nicht anders kann, als Ew. Hochedelgebohrnen meinen völligen Beyfall zu ertheilen; zweifele auch nicht, daß unter den 52 Musicis einer seyn wird, der mit mir nicht gleiche Gedanken haben sollte. So viel habe hierin voraus melden wollen, um Ihnen meine Meinung gehörig kund zu thun. Da aber nicht ohne Grund muthmaße, Sie werden alle einlaufende Aufsätze in dieser Streitsache nicht nur sammlen, sondern auch durch den Druck der unpartheyischen Welt vorlegen: so habe dieses noch zur beliebigen

Nach-

Nachricht zu erwähnen nicht vergessen wollen, daß ich meine Gedanken, so wie sie hier in die Kürze gefaßt, mit nächstem ausführen, und in Form eines Sendschreibens zu weiterer Bekanntmachung einschicken will.

Noch etwas vom Herrn Sorge zu gedenken, so melde Ew. Hochedelgeb. daß er vor kurzer Zeit dreymahl an mich geschrieben hat, dazu ihn wohl sonst nichts als seine Schriften angetrieben; denn das war das erste, daß er mir solche in Commission anboth. Ich ließ mir es auch ein paarmahl gefallen, daß er mir welche zusandte; allein da mit den Sachen nicht alles nach Wunsch gieng, so ward er gleich anders Sinnes; da mir denn die Wahrheit aller in den kritischen Briefen ꝛc. befindlichen Aussprüche auf ihn sattsam in ihrer völligen Kraft in die Augen leuchtete. Hierbey kann Ew. Hochedelgeb. auch benachrichtigen, daß Sorge schon eine Vertheidigung und Erklärung des ersten Capitels seines Compendii entweder unter der Hand, oder wohl gar schon unter der Presse hat. Zum Beweise dessen, theile ich Denenselben hier eine ganze Stelle aus seinem letzten an mich geschriebenen Briefe vom 15ten Decemb. des vergangenen Jahres mit, da er also schreibet: „Da Sie zu einem „Richter über mich aufgerufen worden sind: so „bitte Dero Urtheil nur so lange zurück zu halten, „bis Sie wenigstens die Vertheidigung und Erklä„rung des ersten Capitels meines Compendii wer„den gelesen haben. Man verdammet ja niemand„den, bis man ihn verhört.„

Abermahl eine neue Schwangerschaft des Herrn Sorge. Wenn derselbe über jedes Capitel einen Commentarium schreiben will, so wird wohl noch aus seinem Compendio ein Buch werden, wie des Paters a sancta Clara Werke. Ey! da wirds noch schöne Geburten geben. Jedoch noch eins, er schreibt ferner in eben dem Briefe: „Sie wer„den überzeuget werden, daß das Rameauische „Lehrgebäude vom Ursprunge des weichen Accords „und der beyden Tonarten auf Sand, ja in die „Luft gebauet worden.„

Herr Sorge muß vermuthlich die Augen voll Sand haben, und sein Vergnügen daran finden, neben der Wahrheit blindlings hin in die Luft zu streichen. O! wie kann man sich doch vergehen! —

Mühlhausen,
den 18ten Januarii.
1761.

Johann Lorenz Albrecht.

Künftig ein mehrers.

III. Glück-

III.

Glückwünschungsschreiben an Se. Hochedelgebornen, Hrn. Johann Heinrich Rollen, Wohlverdienten Directorem Musices in Magdeburg, bey dessen ehelicher Verbindung mit der HochEdlen und Tugendreichen Mademoiselle Rahel Christiana Jacobi, den 18. May 1758. abgelassen. Worinn zugleich von Martino Agricola, einem alten geschickten Tonkünstler und erstem Directore Musices hieselbst, einige Nachricht ertheilt wird, von Elias Caspar Reichard, Professore und Rectore des Gymnasii der Stadt Magdeburg.

Hochedelgebohrner,

Hochgeehrtester Herr College,

Hochgeschätzter Freund.

Der angenehme Tag Ihrer ehelichen Verbindung ist mir, wie aus verschiedenen andern Gründen, die Ihre eigene Glückseligkeit betreffen, so auch insonderheit um deswillen erfreulich, weil er mir die längst erwünschte Gelegenheit verschaft, Ihnen einen öffentlichen Beweis meiner wahren Hochachtung gegen Sie vor Augen zu legen, und zugleich

zugleich unserer beyderseitigen Freundschaft ein dauerhaftes Denkmahl zu stiften. Nach der Erkenntniß und Ueberzeugung, welche ich, in einem dreyjährigen vertrauten und vergnügten Umgange, von Ihren edlen Eigenschaften des Herzens, von Ihren gesellschaftlichen Tugenden, und von Ihren vortreflichen Fähigkeiten des Geistes erlanget habe, muß ich Sie nothwendig hochschätzen und lieben, und folglich an allen Ihren wichtigen Veränderungen und Schicksalen den aufrichtigsten Antheil nehmen. Was ich also itzt thue, das bringt meine collegialische und freundschaftliche Pflicht mit sich. Ich freue mich von ganzer Seele, daß die gütige und weise Fürsehung Gottes Sie, zur Belohnung Ihrer Verdienste, und besonders der an Ihrer so viele Jahre auf das Krankenbette angeheftet gewesenen, sel. Frau Mutter bewiesenen Liebe, Geduld und Treue, die Verheißung des vierten Gebots auf eine so merkliche Art ererben laßt, und Ihnen, zur Erquickung des Lebens, eine tugendhafte und liebenswürdige Gehülfinn in die Arme führet. Gewiß, wenn allen Heirathen ein so glücklicher Planet zu lesen wäre, als der Ihrigen: so würden gar bald alle Hagestolzen sich entschließen, vergnügte Ehemänner zu werden. Mir ist es nicht gegeben, die Stirn mit neidischen Runzeln zu überziehen, oder hämisch nach der Seite zu schielen, wenn meinem Nächsten die Zufriedenheit aus den Augen lacht; und ich würde es mir selbst niemals verzeihen können, wenn ich nicht heute Ihr so schön verknüpftes Eheband, mit den wirksamsten Wünschen

schen der redlichsten Gemüthsfassung segnete, da ich sehe, daß der Himmel Ihre Zärtlichkeit mit den deutlichsten Merkmalen seines Wohlgefallens bezeichnet. Meinem Herzen sitzt der Biedermann in allen Falten, und wenn Sie es mahlen wollen, so muß es gut al deutsch aussehen. Schließen Sie, nebst Ihrer vernünftigen und wackern Jungfer Braut, daraus, wie viel das nach meiner Sprache sagen wolle, wenn ich Sie beyde mit Hand und Mund versichere, daß ich Ihr Glück und Wohlergehen jederzeit für das meinige rechnen werde. Vereinigen und lieben Sie sich, vergnügen und ergetzen Sie sich an einander, dem lauschenden Neide zum Trotz! Lassen Sie Ihre entzückende Blicke einander um die Wette begegnen, und nach vierzig oder funfzig Jahren noch eben so viel sagen, als an dem Tage, da Sie sich den ersten Kuß gaben. Umfangen Sie sich diese ganze Zeit hindurch mit solcher Zärtlichkeit, daß Ihre Enkel irre werden, ob einer von Ihnen mehr sich in dem andern, oder mehr den andern in sich geliebet habe; und helfen Sie durch Ihr Beyspiel den Wahn zernichten, als ob das Reizende, das Zärtliche, das Herzliche unter zwo verehlichten Personen nur in das Land der Sodomiten, oder in Nicolaus Klimms unterirrdische Gegenden gehöre. Dieß wird Ihren Ehestand so vorzüglich machen, daß er bey guter Zeit eine Zierde der andern wird heissen können. Können Sie mehr verlangen? Und könnte ich Ihnen wohl etwas bessers in einem gereimten Glückwunsche prophezeyen?

Sie

Sie wissen, Hochgeschätzter Herr Bräutigam, daß es mir nicht am Vermögen fehle, Ihre Hochzeitfeyer in einem würdigen Liede zu besingen. Die Poesie und Musik, mit welcher letztern Sie so bekannt und vertraut sind, als irgend einer der berühmtesten Tonkünstler, sind zwo liebreiche Schwestern, und wir haben sie beyde schon zum öftern einen für die Kenner und Liebhaber derselben gefälligen Reihen aufführen lassen. Erlauben Sie mir aber, daß ich diesmahl die eingeführte Gewohnheit nicht mitmache, sondern vielmehr einen alten wohlverdienten, doch fast gänzlich unbekannt gewordnen, Kunstverwandten, als einen zwar uneingeladenen, aber hoffentlich nicht unwillkommnen Gast, bey Ihrer Brauttafel erscheinen laße; dessen Andenken bey dieser bequemen Veranlassung zu erneuren, ich um so viel mehr mich berechtiget halte, da er viele Jahre hieselbst an unsrer Schule eine öffentliche Bedienung bekleidet hat, und Ihr allererster Vorgänger im Amte gewesen zu seyn scheinet. Sollte etwa, wie ich wünsche, in Betracht dieses Umstandes, auch Ihre muntere Braut einen freundlichen Blick auf diesen Greis werfen: so werden Sie solches um so viel geruhiger geschehen lassen, da Ihnen seine hagere Gestalt, sein hohes und mehr als zweyhundertjähriges Alter, seine einfältige und altväterische Tracht und seine kauderwelsche Sprache die Gewehr dafür leisten, daß Ihnen ein solcher Blick so wenig Eintrag an Ihren ehelichen Rechten, als die Gegenwart dieses graubärtigen Meistersängers an Ihrem Weine und Kanaster Schaden thun werde.

Er

Er mag denn also, nach abgelegtem löblichen Handwerksgruße, zu Ihrem und aller Ihrer werthen Gäste Vergnügen hervortreten. Martinus Agricola, so heist derselbe, hat um das Jahr 1545. gelebet, und etliche Tractate de Musica instrumentali geschrieben. Hierinn besteht die ganze Nachricht, die uns in dem Jöcherischen Gelehrtenlexico von diesem ehrlichen Manne und seinen Schriften ertheilt wird. Ob in Sebastian von Broßard, ehemahligen Kapelmeisters an der Kathedralkirche zu Meaux, französisch geschriebenem Verzeichnisse der Scribenten von der Musik, oder in des gelehrten Herrn Legationsraths, Joh. Mattheson, meines geneigten Freundes und Gönners, hieher gehörigen Werken mehr von ihm vorkomme, kann ich nicht sagen, weil ich diese Bücher nicht bey der Hand habe. Inzwischen wird man ihn etwas näher kennen lernen, und mich deucht, daß er es werth sey, aus dem Staube der Vergessenheit hervorgezogen zu werden, wenn man sich die Mühe geben will, dasjenige durchzulesen, was ich aus seinen eigenen Schriften für itzo zusammensuchen, im Stande gewesen bin. Die Musik ist nicht so unfruchtbar, noch von einer schönen und gründlichen Gelehrsamkeit so entblößet, als mancher vielleicht wähnet. Sie hat schon von Alters her ihren Platz unter den freyen Künsten behauptet. Und wer solche nicht als ein Handwerk treibt, sondern als eine Wissenschaft versteht, lehret und übet, darf gar wohl unter den

Gelehr-

Gelehrten (*) seinen Rang nehmen; zumahl, wenn er seine Geschicklichkeit auch in Schriften erweiset, wie unser **Agricola**, dessen Nahme mir auch darum schätzbar ist, weil er eben **unsrer Stadt und Schule** mit seinem Fleisse gedienet, und weil er, wo nicht der erste, doch einer mit von den ersten gewesen, welche musikalische Lehrbücher in deutscher Sprache in Druck haben ausgehen lassen. **Haben nit**, schreibt **Ortholph Fuchsperger von Ditmoning** (**), **Herr Sebastian Vierdumb, weyland Priester zu Amberg, vnd yetzo Martin Agricola zu Magdeburg inn Sachsen der Musiken verporgeneist Haimligkaiten in bedeutlich Teutsch gefaßet:** Mir sind von diesen bedeutlich deutschen Schriften des **Agricola** drey bekannt. Erstlich seine **Musica Instrumentalis**, deren erste Auflage 1529. die zweyte aber 1545. zu Wittenberg bey **Georg Rhaw** erschien. Hiernächst seine, aus 12 Kapiteln bestehende, **deutsche Figural-**

(*) Man ertheilet daher solchen Musicis auf gewissen Universitäten den Doctortitel. Ein ansehnliches Verzeichniß derselben, wie auch verschiedener öffentlichen Professoren der Musik liefert Hr. D Joh. Carl Conrad Oelrichs, itziger Prof. des Staatsrechts an dem Königl. Gymnasio zu Stettin, und mein geehrtester Freund, in seiner Abhandlung von den akademischen Würden in der Musik. Berlin 1752. 8.

(**) In der Vorrede zu seiner 1543 in 4. zu Augsburg, imgleichen 1556. in 8. zu Zürch gedruckten Dialectica, welches Buch billig in den Catalogum librorum rariorum gehöret.

Choralmusik, und drittens sein Werkchen von den Proportionen, das zehen Kapitel enthält, und mit welchen beyden itztgedachter Rhau 1532 in seiner Druckerey fertig ward. Die Titel seiner lateinischen Schriften sind a) Rudimenta Musices, welche 3 ½ Bogen ausmachen, und 1539 ebenfalls zu Wittenberg bey mehrbenanntem Buchdrucker ans Licht traten. Diese erschienen 1543. in veränderter Gestalt, und mit Zusätzen vermehrt, unter der Aufschrift: Quæstiones vulgariores in Musicam *pro Magdeburgensis Schole pueris* digestæ per *Martinum Agricolam*; item de recto testudinis collo ex arte probato, de sonorum formatione, monochordo ac lectionum accentibus. Nach Anzeige der letzten Seite ist dis Büchlein *Magdeburgi ap. Mich. Lottherum* gedruckt (*). Es ist 7 Bogen stark, die aber nicht paginirt sind. In der Vorrede meldet der Verfasser, wodurch er zur Herausgabe dieses Werks veranlasset worden. Er sagt, es sey in der Magdeburgischen Schule der Gebrauch, daß sich die Schüler jährlich zu gewissen Zeiten über einige, die Grundsätze der Wissenschaften enthaltende Fragen öffentlich zu üben

(*) Es kann also einen Zusatz zu dem 1740. von dem sel. Hrn. Rector Samuel Walthern, in der Hist. der Buchdruckerkunst, und was die Stadt Magdeburg von derselben für Dienste und Vortheile gehabt, S. 39. und 40. angefügten Verzeichnisse der, von diesem Mich. Lottherv gedruckten, Werke abgeben.

üben pflegten. Darum habe er denn auch sein schon 1539. herausgegebenes Buch von der Musik in solche Fragen einkleiden, und mit verschiedenen Zusätzen bereichern wollen. Bey nahe sollte ich aus dem Epigrammate, welches ein gewisser Syngel diesen Quæstionibus vorgesetzt hat, muthmaßen, daß die erste Ausgabe derselben in deutscher Sprache abgefaßt gewesen, wofern er nicht etwa auf eines von den drey ersten obgedachten deutschen Büchern unsers Virtuosen zielet. Nach des Agricola Tode zeigten sich im Jahr 1561. zu Wittenberg, im Verlage der Erben des Georg Rhaw, b) Duo Libri Musices, continentes compendium & illustria exempla, scripti a MART. AGRICOLA, Silesio Soraviensi, in gratiam eorum, *qui in Scholæ Magdeburgensi prima elementa artis discere incipiunt.* Sie bestehen aus 14 Bogen. c) Die Melodiæ Scholasticæ sub horarum intervallis decantandæ erblickten im Jahr 1612. ich weiß aber nicht, ob zum ersten oder zweyten mahle, das Licht. Ausser diesen hat Agricola auch d) Scholia in Musicam planam *Wenceslai Philomatis de Noua Domo* ex variis Musicorum scriptis *pro Magdeburgensis Scholæ tyronibus* collecta aufgesetzet, die $6\frac{1}{2}$ Bogen betragen, und ohne Anzeige der Zeit des Druckes hervorgetreten sind. Alle diese Schriften haben das Octavformat, und sind unter die gelehrten Seltenheiten zu rechnen. Ich würde es mit dem verbindlichsten Danke erkennen, wenn ich durch die Bemühung guter Freunde zu deren Besitz

gelangen, und dadurch in Verfertigung meiner magdeburgischen Schulhistorie gefördert werden könnte. Vielleicht wird mir, durch Ihre Vermittelung, Hochgeschätzter Herr Bräutigam, in Ansehung Ihrer gelehrten weitläuftigen Bekanntschaft in der musicalisch gelehrten Welt, am ersten dazu verholfen. Denn mich deucht, Sie fangen an, unsern Agricola nunmehro mit Achtung anzusehen. Sie werden ein feines Lob dieses Mannes in demjenigen Zeugnisse wahrnehmen, welches ihm oft erwehnter Georg Rhaw in der Vorrede seines 1546. in 8. gedruckten Enchiridii vtriusque Musicæ practicæ auf der dritten Seite ertheilet. Scripsit, heist es daselbst, *Martinus Agricola*, *Musicus sane eruditus* & amicus noster singularis, hac de re *elegantissimos libellos*, qui si sic in *latino* sermone, vt sunt *germanice* scripti, extarent, nihil ultra in hac arte a quopiam merito desiderari posset. Was doch die verzweifelten Vorurtheile thun! Gerade, als ob ein Buch in der deutschen oder in einer andern neueren Sprache nicht eben so gründlich, angenehm und nutzbar geschrieben werden könnte, als in der lateinischen, welche doch hierdurch gar nicht verachtet wird. Damals aber, als Rhaw lebte, steckte diese vorgefaßte Meynung weit mehrern Gelehrten und auch weit tiefer in den Köpfen, als heutiges Tages, da fast alle Europäische Völker durch die, in ihrer Muttersprache geschriebenen, vortreflichen Bücher dieselbe bestreiten und widerlegen. Der brave Agricola sollte

Abermahl eine neue Schwangerschaft des Herrn Sorge. Wenn derselbe über jedes Capitel einen Commentarium schreiben will, so wird wohl noch aus seinem Compendio ein Buch werden, wie des Paters a sancta Clara Werke. Ey! da wirds noch schöne Geburten geben. Jedoch noch eins, er schreibt ferner in eben dem Briefe: „Sie wer„den überzeuget werden, daß das Rameauische „Lehrgebäude vom Ursprunge des weichen Accords „und der beyden Tonarten auf Sand, ja in die „Luft gebauet worden.„

Herr Sorge muß vermuthlich die Augen voll Sand haben, und sein Vergnügen daran finden, neben der Wahrheit blindlings hin in die Luft zu streichen. O! wie kann man sich doch vergehen! —

Mühlhausen,
den 18ten Januarii.
1761.

Johann Lorenz Albrecht.

Künftig ein mehrers.

III. Glück=

III.

Glückwünschungsschreiben an Se. Hochedelgebornen, Hrn. Johann Heinrich Rollen, Wohlverdienten Directorem Musices in Magdeburg, bey dessen ehelicher Verbindung mit der HochEdlen und Tugendreichen Mademoiselle Rahel Christiana Jacobi, den 18. May 1758. abgelassen. Worinn zugleich von Martino Agricola, einem alten geschickten Tonkünstler und erstem Directore Musices hieselbst, einige Nachricht ertheilt wird, von Elias Caspar Reichard, Professore und Rectore des Gymnasii der Stadt Magdeburg.

Hochedelgebohrner,

Hochgeehrtester Herr College,

Hochgeschätzter Freund.

Der angenehme Tag Ihrer ehelichen Verbindung ist mir, wie aus verschiedenen andern Gründen, die Ihre eigene Glückseligkeit betreffen, so auch insonderheit um deswillen erfreulich, weil er mir die längst erwünschte Gelegenheit verschaft, Ihnen einen öffentlichen Beweis meiner wahren Hochachtung gegen Sie vor Augen zu legen, und zugleich

zugleich unserer beyderseitigen Freundschaft ein dauerhaftes Denkmahl zu stiften. Nach der Erkenntniß und Ueberzeugung, welche ich, in einem dreyjährigen vertrauten und vergnügten Umgange, von Ihren edlen Eigenschaften des Herzens, von Ihren gesellschaftlichen Tugenden, und von Ihren vortreflichen Fähigkeiten des Geistes erlanget habe, muß ich Sie nothwendig hochschätzen und lieben, und folglich an allen Ihren wichtigen Veränderungen und Schicksalen den aufrichtigsten Antheil nehmen. Was ich also itzt thue, das bringt meine collegialische und freundschaftliche Pflicht mit sich. Ich freue mich von ganzer Seele, daß die gütige und weise Fürsehung Gottes Sie, zur Belohnung Ihrer Verdienste, und besonders der an Ihrer so viele Jahre auf das Krankenbette angeheftet gewesenen, sel. Frau Mutter bewiesenen Liebe, Geduld und Treue, die Verheißung des vierten Gebots auf eine so merkliche Art ererben läßt, und Ihnen, zur Erquickung des Lebens, eine tugendhafte und liebenswürdige Gehülfinn in die Arme führet. Gewiß, wenn allen Heirathen ein so glücklicher Planet zu lesen wäre, als der Ihrigen: so würden gar bald alle Hagestolzen sich entschließen, vergnügte Ehemänner zu werden. Mir ist es nicht gegeben, die Stirn mit neidischen Runzeln zu überziehen, oder hämisch nach der Seite zu schielen, wenn meinem Nächsten die Zufriedenheit aus den Augen lacht; und ich würde es mir selbst niemals verzeihen können, wenn ich nicht heute Ihr so schön verknüpftes Eheband, mit den wirksamsten Wün-

schen

schen der redlichsten Gemüthsfassung segnete, da ich sehe, daß der Himmel Ihre Zärtlichkeit mit den deutlichsten Merkmalen seines Wohlgefallens bezeichnet. Meinem Herzen sitzt der Biedermann in allen Falten, und wenn Sie es mahlen wollen, so muß es gut al:deutsch aussehen. Schließen Sie, nebst Ihrer vernünftigen und wackern Jungfer Braut, daraus, wie viel das nach meiner Sprache sagen wolle, wenn ich Sie beyde mit Hand und Mund versichere, daß ich Ihr Glück und Wohlergehen jederzeit für das meinige rechnen werde. Vereinigen und lieben Sie sich, vergnügen und ergetzen Sie sich an einander, dem lauschenden Neide zum Trotz! Lassen Sie Ihre entzückende Blicke einander um die Wette begegnen, und nach vierzig oder funfzig Jahren noch eben so viel sagen, als an dem Tage, da Sie sich den ersten Kuß gaben. Umfangen Sie sich diese ganze Zeit hindurch mit solcher Zärtlichkeit, daß Ihre Enkel irre werden, ob einer von Ihnen mehr sich in dem andern, oder mehr den andern in sich geliebet habe; und helfen Sie durch Ihr Beyspiel den Wahn zernichten, als ob das Reizende, das Zärtliche, das Herzliche unter zwo verehlichten Personen nur in das Land der Sevsramben, oder in Nicolaus Klimms unterirrdische Gegenden gehöre. Dieß wird Ihren Ehestand so vorzüglich machen, daß er bey guter Zeit eine Zierde der andern wird heissen können. Können Sie mehr verlangen? Und könnte ich Ihnen wohl etwas bessers in einem gereimten Glückwunsche prophezeyen?

Sie

Sie wissen, Hochgeschätzter Herr Bräutigam, daß es mir nicht am Vermögen fehle, Ihre Hochzeitfeyer in einem würdigen Liede zu besingen. Die Poesie und Musik, mit welcher letztern Sie so bekannt und vertraut sind, als irgend einer der berühmtesten Tonkünstler, sind zwo liebreiche Schwestern, und wir haben sie beyde schon zum öftern einen für die Kenner und Liebhaber derselben gefälligen Reihen aufführen lassen. Erlauben Sie mir aber, daß ich diesmahl die eingeführte Gewohnheit nicht mitmache, sondern vielmehr einen alten wohlverdienten, doch fast gänzlich unbekannt gewordnen, Kunstverwandten, als einen zwar uneingeladenen, aber hoffentlich nicht unwillkommnen Gast, bey Ihrer Brauttafel erscheinen laße; dessen Andenken bey dieser bequemen Veranlassung zu erneuren, ich um so viel mehr mich berechtiget halte, da er viele Jahre hieselbst an unsrer Schule eine öffentliche Bedienung bekleidet hat, und Ihr allererster Vorgänger im Amte gewesen zu seyn scheinet. Sollte etwa, wie ich wünsche, in Betracht dieses Umstandes, auch Ihre muntere Braut einen freundlichen Blick auf diesen Greis werfen: so werden Sie solches um so viel geruhiger geschehen lassen, da Ihnen seine hagere Gestalt, sein hohes und mehr als zweyhundertjähriges Alter, seine einfältige und altväterische Tracht und seine kauderwelsche Sprache die Gewehr dafür leisten, daß Ihnen ein solcher Blick so wenig Eintrag an Ihren ehelichen Rechten, als die Gegenwart dieses graubärtigen Meistersängers an Ihrem Weine und Kanaster Schaden thun werde.

Er

Er mag denn also, nach abgelegtem löblichen Handwerksgruße, zu Ihrem und aller Ihrer werthen Gäste Vergnügen hervortreten. Martinus Agricola, so heist derselbe, hat um das Jahr 1545. gelebet, und etliche Tractate de Musica instrumentali geschrieben. Hierinn besteht die ganze Nachricht, die uns in dem Jöcherischen Gelehrtenlexico von diesem ehrlichen Manne und seinen Schriften ertheilt wird. Ob in Sebastian von Brossard, ehemahligen Kapelmeisters an der Kathedralkirche zu Meaux, französisch geschriebenem Verzeichnisse der Scribenten von der Musik, oder in des gelehrten Herrn Legationsraths, Joh. Mattheson, meines geneigten Freundes und Gönners, hieher gehörigen Werken mehr von ihm vorkomme, kann ich nicht sagen, weil ich diese Bücher nicht bey der Hand habe. Inzwischen wird man ihn etwas näher kennen lernen, und mich deucht, daß er es werth sey, aus dem Staube der Vergessenheit hervorgezogen zu werden, wenn man sich die Mühe geben will, dasjenige durchzulesen, was ich aus seinen eigenen Schriften für itzo zusammensuchen, im Stande gewesen bin. Die Musik ist nicht so unfruchtbar, noch von einer schönen und gründlichen Gelehrsamkeit so entblösset, als mancher vielleicht wähnet. Sie hat schon von Alters her ihren Platz unter den freyen Künsten behauptet. Und wer solche nicht als ein Handwerk treibt, sondern als eine Wissenschaft versteht, lehret und übet, darf gar wohl unter den

Gelehr-

Gelehrten (*) seinen Rang nehmen; zumahl, wenn er seine Geschicklichkeit auch in Schriften erweiset, wie unser **Agricola**, dessen Nahme mir auch darum schätzbar ist, weil er eben **unsrer Stadt und Schule** mit seinem Fleisse gedienet, und weil er, wo nicht der erste, doch einer mit von den ersten gewesen, welche musikalische Lehrbücher **in deutscher Sprache** in Druck haben ausgehen lassen. **Haben nit**, schreibt **Ortholph Fuchsperger von Ditmoning** (**), **Herr Sebastian Viersdumb, weyland Priester zu Amberg, vnd yetzo Martin Agricola zu Magdeburg inn Sachsen der Musiken verporgeneist Haimlichkaiten in bedeutlich Teutsch gefaßet:** Mir sind von diesen **bedeutlich deutschen** Schriften des **Agricola** drey bekannt. Erstlich seine **Musica Instrumentalis**, deren erste Auflage 1529. die zweyte aber 1545. zu Wittenberg bey **Georg Rhaw** erschien. Hiernächst seine, aus 12 Kapiteln bestehende, **deutsche Figural-**

(*) Man ertheilet daher solchen Musicis auf gewissen Universitäten den Doctortitel. Ein ansehnliches Verzeichniß derselben, wie auch verschiedener öffentlichen Professoren der Musik liefert Hr. D Joh. Carl Conrad Oelrichs, itziger Prof. des Staatsrechts an dem Königl. Gymnasio zu Stettin, und mein geehrtester Freund, in seiner Abhandlung **von den akademischen Würden in der Musik.** Berlin 1752. 8.

(**) In der Vorrede zu seiner 1543 in 4. zu Augsburg, imgleichen 1556. in 8. zu Zürch gedruckten Dialectica, welches Buch billig in den Catalogum librorum rariorum gehöret.

guralmusik, und drittens sein Werkchen von den Proportionen, das zehen Kapitel enthält, und mit welchen beyden itztgedachter Rhaw 1532 in seiner Druckerey fertig ward. Die Titel seiner lateinischen Schriften sind a) Rudimenta Musices, welche 3 ½ Bogen ausmachen, und 1539 ebenfalls zu Wittenberg bey mehrbenanntem Buchdrucker ans Licht traten. Diese erschienen 1543. in veränderter Gestalt, und mit Zusätzen vermehrt, unter der Aufschrift: Quæstiones vulgariores in Musicam *pro Magdeburgensis Scholæ pueris* digestæ per *Martinum Agricolam*; item de recta testudinis collo ex arte probato; de tonorum formatione; monochordo ac lectionum accentibus. Nach Anzeige der letzten Seite ist das Büchlein *Magdeburgi ap. Mich. Lottherum* gedruckt (*). Es ist 7 Bogen stark, die aber nicht paginirt sind. In der Vorrede meldet der Verfasser, wodurch er zur Herausgabe dieses Werks veranlasset worden. Er sagt, es sey in der Magdeburgischen Schule der Gebrauch, daß sich die Schüler jährlich zu gewissen Zeiten über einige, die Grundsätze der Wissenschaften enthaltende Fragen öffentlich zu üben

(*) Es kann also einem Zusatz zu dem 1740. von dem sel. Hrn. Rector Samuel Walthern in der Hyde der Buchdruckerkunst, und was die Stadt Magdeburg von derselben für Dienste und Vortheile gehabt, S. 39. und 40. angefügten Verzeichnisse der von diesem Mich. Lottherv gedruckten Werke abgeben.

üben pflegten. Darum habe er denn auch sein schon 1539. herausgegebenes Buch von der Musik in solche Fragen einkleiden, und mit verschiedenen Zusätzen bereichern wollen. Bey nahe sollte ich aus dem Epigrammate, welches ein gewisser Syngel diesen Quæstionibus vorgesetzt hat, muthmaßen, daß die erste Ausgabe derselben in deutscher Sprache abgefaßt gewesen, wofern er nicht etwa auf eines von den drey ersten obgedachten deutschen Büchern unsers Virtuosen zielet. Nach des Agricola Tode zeigten sich im Jahr 1561. zu Wittenberg, im Verlage der Erben des Georg Rhaw, b) Duo Libri Musices, continentes compendium & illustria exempla, scripti a MART. AGRICOLA, Silesio Soraviensi, in gratiam eorum, *qui in Schola Magdeburgensi prima elementa artis discere incipiunt.* Sie bestehen aus 14 Bogen. c) Die Melodiæ Scholasticæ sub horarum intervallis decantandæ erblickten im Jahr 1612. ich weiß aber nicht, ob zum ersten oder zweyten mahle, das Licht. Ausser diesen hat Agricola auch d) Scholia in Musicam planam *Wenceslai Philomatis de Nova Domo* ex variis Musicorum scriptis *pro Magdeburgensis Scholæ tyronibus* collecta aufgesetzet, die $6\frac{1}{2}$ Bogen betragen, und ohne Anzeige der Zeit des Druckes hervorgetreten sind. Alle diese Schriften haben das Octavformat, und sind unter die gelehrten Seltenheiten zu rechnen. Ich würde es mit dem verbindlichsten Danke erkennen, wenn ich durch die Bemühung guter Freunde zu deren Besitz

gelangen, und dadurch in Verfertigung meiner magdeburgischen Schulhistorie gefördert werden könnte. Vielleicht wird mir, durch Ihre Vermittelung, Hochgeschätzter Herr Bräutigam, in Ansehung Ihrer gelehrten weitläuftigen Bekanntschaft in der musicalisch gelehrten Welt, am ersten dazu verholfen. Denn mich deucht, Sie fangen an, unsern Agricola nunmehro mit Achtung anzusehen. Sie werden ein feines Lob dieses Mannes in demjenigen Zeugnisse wahrnehmen, welches ihm oft erwehnter Georg Rhaw in der Vorrede seines 1546. in 8. gedruckten Enchiridii vtriusque Musicæ practicæ auf der dritten Seite ertheilet. Scripsit, heist es daselbst, *Martinus Agricola, Musicus sane eruditus & amicus noster singularis, hac de re elegantissimos libellos*, qui si sic in *latino* sermone, vt sunt *germanice* scripti, extarent, nihil ultra in hac arte a quopiam merito desiderari posset. Was doch die verzweifelten Vorurtheile thun! Gerade, als ob ein Buch in der deutschen oder in einer andern neueren Sprache nicht eben so gründlich, angenehm und nutzbar geschrieben werden könnte, als in der lateinischen, welche doch hierdurch gar nicht verachtet wird. Damals aber, als Rhaw lebte, steckte diese vorgefaßte Meynung weit mehrern Gelehrten und auch weit tiefer in den Köpfen, als heutiges Tages, da fast alle Europäische Völker durch die, in ihrer Muttersprache geschriebenen, vortreflichen Bücher dieselbe bestreiten und widerlegen. Der brave Agricola sollte

um so viel weniger deswegen getadelt werden, daß er **Deutsch** zu schreiben das Herz gehabt, da er gewiß mehr verstand, als das Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La durch alle Tacte, Figuren und Coloraturen durchzutrillern. Wenn sich aus seinen Schriften auf seine Geschicklichkeit zuversichtlich schliessen läßt: so scheint er sowol der **griechischen** als **lateinischen** Sprache ziemlich mächtig, mit den alten Schriftstellern ganz gut bekannt, und überhaupt ein Mann von keiner eben gar zu geringen Einsicht, Erfahrung und Arbeitsamkeit gewesen zu seyn. Von seiner **musicalischen Gelehrsamkeit** will ich das gültige Urtheil hieherschreiben, welches **Wolfgang Caspar Printz**, der in der Vaterstadt desselben als Cantor gestanden, in seiner **historischen Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst** auf der 124. Seite davon fället, und welches in dem kurzgefaßten **musicalischen Lexico**, S. 36. von Wort zu Wort wiederhohlet wird. „Ums Jahr Christi „1545. sagt er, lebte zu **Magdeburg Mart. „Agricola**, welcher etliche Tractätlein von der „Instrumentalmusik herausgegeben, in welchen er „unterschiedene speculationes theoreticas mit ein„gemenget, woraus dieses Mannes sonderbare „gute Wissenschaft in Musicis hervorleuchtet.„ In wie fern dieses Urtheil gegründet, und diese Nachricht zu ergänzen sey, wird sich zu Tage legen, wenn ich das eine seiner Bücher etwas umständlicher beschreiben werde.

(Die Fortsetzung folgt nächstens.)

IV. Un-

IV.

Untersuchung (*) der sorgischen Lehre von der Entstehung der dißonirenden Sätze.

(Si tacuisses, Philosophus mansisses.)

Erster Abschnitt.

Von Systemen der Harmonie.

§. 1.

Ein System der Harmonie heißt nichts anders, als ein auf einen gewissen Grundsatz erbaueter Zusammenhang der Lehre von den Tönen, Intervallen und Accorden. Dieser Zusammenhang muß so beschaffen seyn, daß immer ein Ton, ein Intervall oder Accord den Grund des folgenden in sich hält, und daß alle mehrstimmige Accorde auf wenigerstimmige, die wenigerstimmige auf ihre Intervalle, und die Intervalle auf ihre Grundtöne zurück geführet werden. Das heißt, es muß gezeiget werden, in was für einer Ordnung die Töne, Intervalle und Accorde nach einander ihren Ursprung nehmen. Von der Tüchtigkeit oder Untüchtigkeit des Grundsatzes, und der Ordnung oder Unordnung des Zusammenhanges hängt die Beschaffenheit des Systems ab.

§. 2.

Haben wir bey einer so zahlreichen Menge von Schriften, die von der Composition und dem Ge-

(*) Diese Untersuchung kann zum 2ten Theile meiner Anmerkungen über das sorgische Compendium &c. dienen.

neralbaß handeln, ein System der Harmonie? Ein System? Wir haben ihrer drey. Wie drey? Ist es möglich, daß es so vielerley Systemen geben kann, da doch die gute Praxis überall einerley ist? Warum nicht? Denn es kann ja wohl falsche und unrichtige Systemen geben; und — (es thut mir leyd, daß ich es sagen muß,) alle beyde sorgische Systemen sind von dieser Gattung. Das erste, das im Vorgemache ꝛc. zum Vorscheine kam, war die Frucht einer leichtsinnigen Uebereilung, die etwas auf ein blindes Gerathewohl unternommen hatte, ohne vorher ihre Kräfte untersucht zu haben. Herr Sorge hatte Lust in Deutschland vorzustellen, was Rameau in Frankreich ist. Der Herr Rameau hatte ein System der Harmonie geschrieben. Warum sollte dem Herrn Sorge nicht auch die Lust ankommen, eines zu schreiben? Das andere war die Frucht einer Schaam, einer brausenden Eifersucht, eines schmutzigen Eigennutzes (*), und einer neuen Uebereilung zugleich. Herr Sorge hatte geglaubt, daß man seine Aussprüche in der Lehre von der Harmonien nicht anders, als ein Orakel respectiren würde. — Mittlerweile nehme ich mir die Freiheit, das rameauische System, nicht allein in Deutschland bekannt zu machen (**), sondern annoch weiter fortzuführen. Diese Begebenheit konnte der Herr Sorge für nichts anders,

(*) Man sehe das achtzehnte Stück der kritischen Briefe über die Tonkunst.

(**) Herr Sorge nennet dieses aufwärmen, nachschreiben, ein Junger seyn ꝛc.

ders, als eine Verletzung des Respects ansehen, den man seinem Vorgemache, wie er meinte, schuldig war. Ein jeder konnte nunmehr eine Vergleichung zwischen dem rameauischen System und dem seinigen anstellen; und Herr Sorge war klug genug zu merken, daß diese Vergleichung nicht zu seinem Vortheile gereichen würde. Seine Ehre und sein Interesse litten hierbey. — Gleichwohl hatte niemand sein sogenanntes System öffentlich bestritten; wenigstens war ich für meine Person weit entfernet, es zu thun. Ich sahe einen zu großen Berg von Unrichtigkeiten und Irthümern vor mir, als daß ich, ohne weitere Veranlassung dazu, es mir jemahls hätte einkommen lassen, mit der Ausrottung derselben meine Zeit zu verderben. Hätte aber nun jemand sein Werk angegriffen, was hätte der Herr Sorge thun müssen? Sich gegen den Angriff der Kritik schützen, und sein System vertheidigen. Aber es waren ihm über die Unvollkommenheiten desselben die Augen aufgegangen. Unter andern gar zu sichtbaren Fehlern hatte er in selbigem Grundaccorde zu umgekehrten Accorden, und umgekehrte Accorde zu Grundaccorden gemacht. Diesen erstaunlichen Schnitzer sahe er ein. Er merkte, daß es mit seiner ganzen Arithmetik unmöglich war, ihn zu beschönigen. Er schämte sich —. Nun komme ich zu dem feinsten Staatsstreiche, dessen jemahls ein Auctor fähig gewesen. Der Herr Sorge geht mit sich zu Rathe, und kömmt auf den Einfall, andern Personen seine Schaam zugleich mitzutheilen. Er stampft ein bischen mit den Füßen, knirscht

knirscht mit den Zähnen, geräth in einen heftigen Zorn, ergreift die Feder, um nicht allein sich, sondern auch den Herrn Rameau, und mich, seinen unwürdigen Diener, zu gleicher Zeit zu widerlegen; er schreibt sein zweytes System, sein Compendium harmonicum, und schäumt seine Galle von sich —. Der Herr Sorge muß das Systemmachen so leichte ansehen, als die Verfertigung einer Quartbouteille (*). So wenig kennen sich viele Menschen, daß sie just in denjenigen, wozu sie die wenigste Fähigkeit haben, vortreflich seyn wollen. Da es ja sollte und mußte geschrieben seyn, weil die Pränumeration bereits eingenommen war, warum folgte man nicht dem Schlendrian der gewöhnlichen mechanischen Lehrart? War es hier nicht ebenfalls möglich, zur Verblendung einiger Leser, ein Paar Rechenexempel, oder etliche Gleichnisse anzubringen?

§. 3.

Aber wozu nützet denn nun wohl ein System von der Harmonie? Unterscheiden Sie, meine Herren, die Sie nicht einsehen, was ein System ist, zwischen einem wahren und falschen System. Das letzte nützet zu nichts, als einen Tonkünstler verwirrt zu machen, und eine an sich schon genugsam schwere Kunst in noch mehrere Schwürigkeiten einzuhüllen. Man ist so wenig im Stande daraus, als aus der gewöhnlichen Handwerksmethode, die Gesetze

(*) Man sehe meine Anmerkungen über das sorgische Compendium, Seite 147. Drittes Exempel.

Geſetze der Harmonie vernünftig einzuſehen und zu erklären. Aber ſo verhält es ſich nicht mit dem wahren Syſtem. Ich will einige kleine Fragen aufwerfen. Verſuchen Sie, ob Sie ſolche aus den beyden ſorgiſchen Syſtemen auflöſen können. Mich deucht ſo wenig, als aus den mechaniſchen Anleitungen zum Generalbaß. Sagen Sie mir, warum der Sextquartenaccord nicht ſo vollkommen iſt, als der Sextenaccord, und warum der Dreyklang noch vollkommner iſt, als dieſer letztere? Warum unſere harte Tonleiter eine reine Quarte, und keine übermäßige ꝛc. in ihrem Umfange hat? Warum wir nicht mehr als zwölf halbe Töne in der Muſik gebrauchen können? Welcher Accord von beyden den Vorzug hat, der von h d f, oder der von ees gis, und warum? Woher es kömmt, daß bey der None die Oberſtimme, und bey der Secunde die Unterſtimme reſolviren muß? Was ein Grundaccord, und was keiner iſt? Wie vielerley die Verwandtſchaft der Harmonien iſt, und worauf ſich ſelbige gründet? Warum die harte Tonart vollkommner iſt, als die weiche? Ob es möglich iſt, die Anzahl aller möglichen Intervalle und Accorde zu beſtimmen? Nach welchem Grundſatze dieſe Beſtimmung vorgenommen werden muß? Warum wir ſo wohl ein gis als as gebrauchen, und warum beyde Töne in einerley Größe ausgeübet werden müſſen? und ſo weiter. „O was brauchen wir uns um dergleichen „Dinge zu bekümmern! Damit verdirbt man nur „die Zeit. Was ſchiert uns die Theorie?„ En nun! meine Herren, bekümmern Sie ſich meines

Gefallens lieber darum; wo man am besten ißt und trinkt. Mir ist es einerley. Hüten Sie sich aber bey Leibe, sich zu rühmen, daß Sie die Harmonie nach vernünftigen Gründen zu erklären im Stande sind. Sagen Sie: so hat es mein Lehrmeister, und dessen Lehrmeister, und der Vater und Großvater dieses Lehrmeisters haben wollen; und so will auch ich es haben. Eins aufgespielt, daß es eine Art hat —. Fahren Sie fort, meine Herren. Ich will Sie gar nicht in Ihren artigen Vernünfteleyen unterbrechen —. Sie machen dadurch der Musik nicht wenig Ehre in den Augen der Gelehrten.

§. 4.

Eins fehlt dem rameauischen System. Es ist nicht vollständig. Ein vollständiges System muß alle nur mögliche Töne, Intervalle und Accorde enthalten, in so weit diese Töne, Intervalle möglich sind. Hierdurch verstehe ich, in so weit ihre Ausübung keinen Widerspruch in sich hält, ob man sie gleich deswegen nicht zur wirklichen Ausübung bringen darf, sondern sich bey der bloßen Speculation, oder dem Anschauen derselben auf dem Papier aufhalten kann. In diesem System liegt die zwischen ihren beyden Terminis aus ein und zwanzig Tönen bestehende vollständige Tonleiter zum Grunde, und die zwey- drey- und mehrfache Zusammensetzung dieser Töne giebet alle nur mögliche Intervalle und Accorde, wovon hernach nur diejenigen auf dem Papier aufzubehalten sind,

die

die in Ansehung der Ausübung keinen Widerspruch in sich halten. Dieses verstehe ich so, daß alle fremde Intervalle und Accorde eine solche Beschaffenheit haben müssen, daß weder das Ohr noch der Verstand dadurch beleidigt wird. Zu dem Ende muß man, nach meinen Gedanken, nicht das bloße Liniensystem allein, ohne alle Einschränkung, zum Grunde legen. Man muß dabey annoch in Absicht auf die Intervallen, folgende Grundsätze vor Augen haben:

1) Daß die Octave der Gränzstein aller Intervallen ist, und daß selbige nicht überschritten werden darf.

2) Daß, da wir die großen und kleinen halben Töne, z. E. gis — as aus g — gis, und as — g, in einerley Größe ausüben, und auszuüben verbunden sind, in unserer aus zwölf halben Tönen bestehenden Tonleiter, zwischen selbigen kein Intervall Statt finden kann. Anders verhält es sich mit dem Unisono oder der vollkommnen Prime, deren beyde Töne, weil sie sich wie 1 : 1 verhalten, einerley Größe haben müssen. Die Töne gis : as hingegen verhalten sich wie 125 : 128.

3) Daß, wenn zu dem tiefen Termino eines Intervalls die höhere Octave hinzugefüget wird, zwischen diesen beyden Tönen eine vollständige Scala nach ihrer Art, bestehend aus 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. vorhanden seyn muß.

Folglich bleiben, zum Exempel alle **verkleinerte Primen** und **übermäßige Octaven** aus der Liste der Intervallen weg. Daß bey der über-

übermäßigen Octave die Gränzen der Octave überschritten werden, ist ohne Mühe einzusehen, und, wenn man den tiefen Terminum der verkleinerten Prime eine Octave tiefer versetzt: so findet man eben dieses Verhältniß. Die so genannte verkleinerte Prime ist nichts anders, als eine **übermässige Prime**, indem bey Vergleichung zwoer Klanggrößen allezeit die **tiefste** die Basis ist, und seyn muß. Die sogenannte **übermäßige Octave** ist nichts anders, als eine um eine Octave erhöhte **übermäßige Prime**, so wie z. E. alle Nonen, und Undecimen u. s. w. nichts anders als um eine Octave erhöhte Secunden und Quarten, (**nach ihrer Klanggröße, und nicht nach ihrem harmonischen Gebrauche** betrachtet,) sind. Es bleiben uns also keine andere Intervallen für das Geschlecht der Prime und der Octave übrig, als 1) die **vollkommne Prime**, insgemein **Einklang** genannt, z. E. c c. 2) die **übermäßige Prime** z. E. c cis. 3) die **vollkommne Octave** c c. 4) die **verminderte Octave** cis c. Man beliebe hiernach meine, in den Anmerkungen über das sorgische Compendium, Seite 109. 110. beygebrachte Intervallenliste, zu verändern. Ich übergehe allhier andere Arten von Intervallen, die nicht Statt finden können.

§. 5.

In Absicht auf die Accorde sind folgende Grundsätze zu beobachten:

1) Daß alle dissonirende Zusammensetzungen so beschaffen seyn müssen, daß sie rechtmäßig vorberei-

bereitet und aufgelöset werden können. Hierzu wird erfordert, daß die Intervallen solche Lage erhalten, daß sich ein jedes gehörig ausdehnen könne, und keines das andere an der Vorbereitung oder Auflösung hinderlich sey.

2) Daß, wegen der nöthigen Beschaffenheit der Tonleiter, vermittelst welcher wir nicht mehr als zwölf halbe Töne gebrauchen, aber solche für ein und zwanzig Töne anwenden, nur solche Sätze zugelassen werden müssen, die, unter welcher Vorstellung es sey, weder das Ohr noch den Verstand beleidigen. So klinget z. E. der Satz der verminderten Septime gis h d f, für sich allein betrachtet, nicht anders als der Satz der übermäßigen Secunde as h d f. Und eben so ist es mit den Sätzen f a c es, und f a c dis u. s. w. beschaffen.

§. 6.

Wozu uns dieses vollständige System nutzen soll, da man nicht den hundertsten Theil davon in die Praxin aufnehmen wird, und sich bloß mit dem Anschauen der übrigen neun und neunzig Theile begnügen soll: Um zu wissen, alles was in der Musik im Puncte der Töne, Intervallen und Accorde möglich ist. Ich habe gesagt, wozu uns ein System von den uns annoch unbekannten Zusammensetzungen, und deren Fortschreitungen, dienen kann; und ich verlange so wenig, daß man damit componire, als ich selber jemahls damit compo-

niren

niren werde. Das ist meine Meinung davon, nach welcher ich beurtheilt zu werden wünsche. Herr Riedt (*) hat angefangen, dieses System zu bearbeiten. Ich wünsche diesem braven Tonkünstler Leben, Gesundheit und Muße, um es zu Stande zu bringen. Es ist ein weitläuftiges Feld, dessen Urbarmachung den Bemühungen vieler einzelnen Personen Ehre machen könnte.

§. 7.

Das System des Herrn Rameau ist eclectisch. Denn es enthält zwar alle ein und zwanzig Töne der Octave; aber nicht mehr, als die besten Intervalle und die besten Accorde. Kurz, es ist ein System für die Praxin; und es ist das allererste System seit der Erfindung der Harmonie. Sein Datum ist vom Jahre 1722. — Herr Rameau hatte bemerket, daß seine Vorgänger die Lehre von der, unter allen Practikern gewöhnlichen, Harmonie nicht in demjenigen Zusammenhang gelehret hatten, dessen dieser Theil der Musik fähig war. Er fand willkührliche, er fand widersprechende Sätze. Der Grund, warum dieses oder jenes so geschehen mußte, war, weil es dieser oder jener Meister von Ansehen gesagt hatte; und was gab nun da den Ausschlag, wenn zwo widerwärtige Meinungen von gleich ansehnlichen und gleich eigensinnigen Meistern geheget wurden? — Die Sym-

(*) Man sehe desselben Versuch über die musikalischen Intervalle, ingleichen seine Tabellen über alle drey- und vierstimmige Accorde, im IIten Bande der Beyträge, 5. Stück.

Sympathie der Töne, und deren Bestimmung durch die Zahlen war schon lange vor dem Herrn Rameau, ein Gegenstand der Aufmerksamkeit der grösten Theoretiker und Practiker aus dem vorigen Jahrhundert gewesen. Man bewunderte dieses musikalische Phänomenon, und keiner hatte bemerket, daß darinnen das Principium aller Harmonie verborgen läge; und daß man es nur vernünftig zu entwickeln brauchte, um den Ursprung der Töne und Intervalle darinnen zu finden. Die Umkehrung der Intervalle war allen Contrapunctisten bekannt. Wer aber hatte solche dazu angewendet, um einen Accord aus dem andern herzuleiten, und die Lehre vom Vorbereiten und Auflösen der dißonirenden Sätze, diesen so wichtigen Artikel in der Ausübung der Harmonie, dadurch in einen vernünftigen Zusammenhang zu bringen? —

§. 8.

Zwischen dem vorhin bemeldten vollständigen System, und dem eclectischen des Herrn Rameau, ist ein **Mittelsystem** möglich, das, weil das rameauische eine blosse Verkürzung oder Einschränkung desselben ist, deswegen bemerket werden muß, damit man den Zusammenhang gewisser Sätze desto leichter einsehen könne. Der Herr Rameau hat bey Verfertigung des seinigen, einen Theil dieses Mittelsystems supponirt; aber die Erklärung davon weggelassen, vermuthlich um die Vorurtheile gewisser Tonkünstler seines Landes nicht zu beleidigen

§. 9.

§. 9.

Dieses **Mittelsystem** enthält alle ein und zwanzig Töne der Octave; aber nicht mehr Intervalle und Accorde, als diejenigen, die in dem Umfange einer Haupttonart und ihrer fünf Nebentonarten, in der aus zwölf halben Tönen bestehenden diatonisch-chromatischen Tonleiter c cis d dis e f fis g gis a b h | c enthalten sind. Wenn man dasjenige zusammen nimmt, was ich in meinen Anmerkungen über das sorgische Compendium von dem Ursprung der harten und weichen Tonleiter, von dem Ursprung der vollständigen diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter, von der Anverwandtschaft der Harmonien, von den in der zwölftönigen Scala enthaltnen Arten von Intervallen in acht Geschlechtern, und den sich darauf gründenden Dreyklängen, gesagt habe, und diese Accorde, nach Anleitung des ersten Theils meines Handbuchs, in Septimen und Nonensätze, u. s. w. verwandelt, der hat die Materialien zu diesem Mittelsystem beysammen.

§. 10.

Ich bin aber weit entfernt, alle diese Zusammenstimmungen für geschickt zur Ausübung zu halten. Ich billige nicht einmahl alle Nonen- und Undecimensätze, ꝛc. die aus dem Zusatz einer oder mehrer Terzen unter dem Grundklange der gewöhnlichen Septimensätze entstehen. Ich habe deßwegen in meiner Lehre von dem Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccorde, in dem ersten Theile

meines

meines Handbuchs, nur allezeit solche Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccorde, (ohne gleichwohl dadurch andere gute Sätze dieser Art, die noch möglich sind, auszuschliessen;) zur Erläuterung beygebracht, wobey das Ohr und der Verstand, nach meiner Einsicht, das wenigste leiden könnte. Es war mir daher einerley, ob der Hauptgrundaccord meiner Sätze, eine harte, weiche, oder weiche verminderte Trias war. Ich habe annoch in den Verkehrungen des Nonensatzes und der übrigen, nur diejenigen gebilligt, die einer legalen Auflösung am fähigsten waren. Es stehet jedem frey, auch diese Verkehrungen zu verwerfen, oder alle übrige, die ich verworfen habe, zu billigen. Hierinnen kömmt es auf die besondere Empfindungen und den Geschmack eines jeden an. Nur auf dem Papier wird man mir vermuthlich die von mir gebilligten Verkehrungen müssen gelten lassen; und zwar, damit ich gewisse Sachen, die mit den Ohren täglich gebilligt werden, daraus beweisen könne. Wie ein andrer allhier etwann seinen Beweis führet, ist mir gleichgültig, so lange ich nicht in einen Streit darüber verwickelt werde.

§. 11.

Ich will mit allem vorhergehenden sagen, daß ich mich für das eclectische System in Ansehung der Praxis erkläre; und daß ich zwar etwas aus dem Mittelsystem annehme, aber bey weitem nicht alles. Denn woher will man sonst die Orgelpuncte, und gewisse

andre Aufhaltungen und Zusammenstimmungen, dergleichen man z. E. in den practischen Werken des seel. Herrn Capellmeisters Bach alle Augenblicke findet, erklären? Sind es Freiheiten? Auch eine Freiheit muß ihren Grund haben. Aber dem seel. Capellmeister, dem größten Harmonisten unter allen, die jemahls gewesen, oder seyn werden, einen strengen Satz und Freiheiten zugleich zuzueignen, ist ein lächerlicher Widerspruch.

Zweyter Abschnitt.

Von dem vermischten Rameauischen und meinem System der Harmonie.

Erster Absatz, von den Tönen und Intervallen der Musik.

§. 1.

Die Natur giebt uns eigentlich keine andere Accorde, als den großen und weichen Dreyklang. Setzen wir die erklingenden Töne (*) in ihrem engsten Verhalte zusammen: so haben wir den terzenweise gebaueten Dreyklang c e g; und verfahren wir mit den erzitternden Tönen auf eine ähnliche Art: so haben wir den terzenweise gebaueten Dreyklang f as c. Wo bekommen wir denn alle übrige

(*) Man sehe meine Anmerkungen über das sorgisch Compendium, Seite 4. §. 6.

übrige Zusammensetzungen her? Aus der bloßen Nachahmung der Natur. Doch ehe wir diese Zusammensetzungen vornehmen können, müssen wir Töne haben. Ich habe in meinen Anmerkungen über das sorgische Compendium gezeigt (*), wie wir selbige, vermittelst einer Nachahmung der Natur, die uns die beyden Dreyklänge in auf- und absteigender Linie giebt, vermittelst einer auf- und absteigenden Progreßion von Ober- und Unterquinten, finden. Nun haben wir Töne, aus welchen wir erstlich Intervalle, und hernach Accorde bilden müssen.

§. 2.

Die Intervallen entstehn, so wie die Töne, auf- und absteigend, durch die verschiedne Zusammensetzung der erklingenden und erzitternden Quinten der Grundnoten C E G. Man comparirt zuvörderst die erklingenden Quinten g h d, und hernach die erzitternden f a c damit, und zulezt diese erklingenden und erzitternden Quinten unter sich. Man seßet wiederum g h d und f a c zum Grunde, und findet dort die erklingenden Quinten d fis a, und hier die erzitternden b d f. Man vergleichet selbige zuförderst mit c e g, g h d nnd f a c; und hernach unter sich. Man geht auf diese Weise die ganze Verwandtschaftstabelle der Durdreyklänge durch, und findet alle nur mögliche Intervallen. Wir brauchen aber zu unserm eclectischen System nicht mehr als diejenigen Arten von Intervallen,

(*) Seite 47. 48. sqq.

die in dem Umfang einer Haupttonart und ihrer fünf Nebentonarten enthalten sind, und welche, in Absicht auf C dur oder A mol, aus der verschiednen Combination der zwölf halben Töne c cis d dis e f fis g gis a b h c entspringen. Es ist hievon in meinen Anmerkungen über das sorgische Compendium, Seite 108. gehandelt worden, und ich verweise den Leser dahin, um nicht einerley Sachen zweymahl wiederhohlen zu dürfen. Ich will allhier weiter nichts zeigen, als **erstlich**, wie die Rationen der Intervallen entspringen, und **zweytens**, was die Intervallen für einen Rang unter sich haben.

§. 3.

Die Rationen der Intervallen entspringen auf folgende Art. Man comparirt die in der Hauptgrundseyte C mitklingenden Töne c g c e g c gegen den Grundton C und unter sich. Da kömmt

die Octave C : c = 1 : 2
die zweyfache Quinte C : g = 1 : 3
die zweyfache Octave C : c = 1 : 4
die dreyfache große Terz C : e = 1 : 5
die dreyfache Quinte C : g = 1 : 6
die dreyfache Octave C : c = 1 : 8

ferner:

die Quinte c : g = 2 : 3
(die Zahlen 2 : 4 sind gleich 1 : 2.)

Die

Die zweyfache groſſe Terz C:e = 2:5

(Die Zahlen 2 : 6 ſind gleich 1 : 3.)
(Die Zahlen 2 : 8 ſind gleich 1 : 4.)

ferner:

die Quarte g:c = 3:4

die groſſe Sexte G:e = 3:5

(Die Zahlen 3 : 6 ſind gleich 1 : 2.)

die zweyfache Quarte G : c = 3 : 8.

ferner:

die groſſe Terz c:e = 4:5

(Die Zahlen 4 : 6 ſind gleich 2 : 3)
(Die Zahlen 4 : 8 ſind gleich 1 : 2)

ferner:

die kleine Terz e:g = 5:6

die kleine Sexte e:c = 5:8

(Die Zahlen 6:8 ſind gleich 3:4.)

§. 4.

Alle dieſe Rationen werden kürzlich auf folgende ſieben (*) zurückgeführet:

1) Die Octave c : c = 1 : 2
2) Die Quinte c : g = 2 : 3
3) Die Quarte g : c = 3 : 4
4) Die groſſe Terz c : e = 4 : 5
5) Die kleine Terz e : g = 5 : 6
6) Die kleine Sexte e : c = 5 : 8
7) Die groſſe Sexte g : e = 3 : 5

(*) Aus dieſer Zahl 7. hat Herr Sorge Gelegenheit was wichtiges zu ſchlieſſen.

§. 5.

Aus diesen in den Zahlen 1:2:3:4:5:6:8 enthaltnen Rationen entspringen alle übrige Rationen auf verschiedne Art. Zum Exempel, die Quadrate der Quinte 2:3 geben den um eine Octave erhöhten, **grössern ganzen Ton** 4:9=C:d, welcher sich in den Zahlen 8:9 = c:d einfach darstellet. Die Inversion 9:16 giebt die kleine Septime D:c.

Wenn man die Quinte und eine kleine Terz addirt: so kömmt 5:9 für die **kleine Septime** E:d. Die Inversion 9:10 = d:e giebt den **kleinern ganzen Ton.**

So wenig die Zahl 7 uns einen auf die Töne c e oder g relativischen Ton giebet: so wenig thun solches die Zahlen 11. 13. und 14. Die Zahl $12 = \overline{g}$ macht die Octave von 6 = g, und gehört also zu den reinen Verhältnißzahlen, so wie die Zahl 15 = h. Wenn man die Quinte c:g und große Terz g:h addirt: so entsteht die Ration 8:15 für die **große Septime**, deren Inversion 15:16 den **grössern halben Ton** giebt.

Aus den Quadraten der großen Terz 4:5 entspringt die **übermäßige Quinte** in dem Verhalte 16:25. Man ziehe von selbigem die Ration der Quinte 2:3 ab: so bleibt der **kleinere halbe Ton** 24:25 zurück.

und so weiter.

Man sehe meine **Anfangsgründe der theoretischen Musik.**

§. 6.

§. 6.

Aus der Priorität der Ration eines Intervalls bekömmt daſſelbe einen **Rang** vor einem andern Intervall, das von der Unität entfernter iſt. Dieſer Rang aber gilt nur in der Theorie, in der Lehre von der Temperatur; aber nicht in der Praxi, **allwo der Rang eines Intervalls durch die Mehrheit ſeiner Art beſtimmet wird.** Hier müſſen wir unterſuchen, **wie vielmahl jedes Intervall in ſeiner Art**, z. E. die übermäßige Secunde, oder die verminderte Terz ꝛc. in der ihrigen **enthalten iſt**; und wenn wir finden, daß die übermäßige Secunde mehrmahl, als die verminderte Terz vorhanden iſt: ſo müſſen wir ſchließen, daß ſie nothwendiger als die andere iſt. Finden ſich zwo Arten von Intervallen gleich vielmahl, ſo iſt ſolches ein Zeichen, daß beyde von gleichem Rang im Gebrauche ſind. Es iſt, meines Wiſſens, der Herr **Riedt** derjenige, der dieſe Wahrheit zuerſt gelehret hat; und ich gebe ihm völlig Recht. Nachdem ich in meinen Anmerkungen über das ſorgiſche Compendium, Seite 108. 109. ſq. von den in dem Umfang einer Haupttonart und ihrer fünf Nebentonarten enthaltenen verſchiednen Arten von Intervallen, eine Tabelle beygebracht habe: ſo will ich allhier mit ein paar Worten anzeigen, wie vielmahl eine jede Art dieſer Intervallen in der vollſtändigen ein und zwanzigklängigen Tonleiter, die wir für alle zwölf harte und zwölf weiche Tonarten gebrauchen, ſich darſtellet. Die Secunden und Nonen, Quarten und

Undecimen, ꝛc. bringe ich allhier, wo von deren harmonischem Unterschiede nicht die Rede ist, unter einen Titel.

1) Die **vollkommne Prime**, oder der **Einklang**, kommt ein und zwanzigmahl vor,
2) und die **vollkommne Octave** eben so vielmahl.
3) Die **vollkommne Quinte** kommt zwanzigmahl vor,
4) und die **vollkommne Quarte** eben so vielmahl.
5) Die **kleine Septime** kommt neunzehnmahl vor;
6) und die **große Secunde** eben so vielmahl.
7) Die **kleine Terz** kommt achtzehnmahl vor,
8) und die **große Serte** eben so vielmahl.
9) Die **große Terz** kommt siebzehnmahl vor,
10) und die **kleine Serte** eben so vielmahl.
11) Die **große Septime** kommt sechzehnmahl vor,
12) und die **kleine Secunde** eben so vielmahl.
13) Die **verminderte Quinte** kömmt funfzehnmahl vor,
14) und die **übermäßige Quarte** eben so vielmahl.
15) Die **übermäßige Prime** kömmt vierzehnmahl vor,
16) und die **verminderte Octave** eben so vielmahl.

17) Die übermäßige Quinte kömmt dreyzehnmahl vor,
18) und die verminderte Quarte eben ſo vielmahl.
19) Die verminderte Septime kömmt zwölfmahl vor,
20) und die übermäßige Secunde eben ſo vielmahl.
21) Die verminderte Terz kömmmt eilfmahl vor,
22) und die übermäßige Sexte eben ſo vielmahl.
23) Die übermäßige Terz kömmt zehnmahl vor,
24) und die verminderte Sexte eben ſo vielmahl.

Der Rang der Intervallen in der Praxi wird nunmehr zu beurtheilen ſeyn. Man kann ſogleich in Abſicht auf die Verdoppelung der Conſonanzen, und ferner in Anſehung des allererſten und vollkommenſten Septimenaccords die Probe machen, ob der, auf die Mehrheit eines Intervalls in ſeiner Art, gegründte Vorzug der Intervallen wahr iſt. Daß die kleine Terz mehrmahl als die große vorkömmt, iſt dem in der Natur gegründten Vorzuge des großen Dreyklangs vor dem kleinen im geringſten nicht nachtheilig. Es iſt hier die Frage, welche Intervallen uns die Natur für jede der beyden Tonarten, die auf jene uns von ihr angewieſene zween Dreyklänge erbauet ſind, giebet; und können wir umhin diejenigen, die ſie uns am meiſten

giebt, für nothwendiger und deßwegen vorzüglicher als die übrigen zu halten?

IIter Absatz.

Von den Dreyklängen in der Musik.

§. 7.

Wir haben nunmehr Töne und Intervallen. Wie kommen wir zu den Accorden der Musik? Auf eben die Art, da wir zu den Tönen und Intervallen gekommen sind. Durch die Verbindung der Töne unter einander haben wir Intervallen erhalten. Wir müssen die Intervallen unter einander verbinden, um Accorde zu kriegen. So wie wir ferner die verschiednen Arten von möglichen Tönen und Intervallen in auf- und absteigender Linie entwickelt haben: so müssen wir, auf eine ähnliche Art, die verschiednen Arten von möglichen Accorden erstlich in auf- und hernach in absteigender Linie entwickeln. Es geschicht dieses zu Folge der Nachahmung der Natur, die, da sie uns vermittelst einer einzigen Seyte den Grund aller möglichen Töne, Intervallen und Accorden darlegte, uns solchen auf beyden Seiten entwickeln hieß. Ohne die erklingenden Seyten hätten wir keine harte, und ohne die erzitternden keine weiche Tonart. Ohne die Oberquinten g h d von c e g hätten wir weder Secunde noch Septime in der harten Tonleiter, und ohne die Unterquinten f a c würden ihr die Quarte und Sexte fehlen; und eben so verhält es sich mit der weichen Tonart. Wie

übri-

übrigens alle nur mögliche Arten von Tönen und Intervallen innerhalb dem Umfang einer Octave ihren Grund haben: eben so müssen alle nur mögliche Arten von Accorden innerhalb dem Umfange derselben gegründet seyn.

§. 8.

Dieses vorausgesetzt, gehn wir zu den beyden Dreyklängen, die uns die Natur giebt, zurück, und betrachten ihre äusserliche Form. Wir finden, daß die Differenz der Terzen bey Seite gesetzt, so wohl der eine als der andere aus einer Terz und Quinte besteht. Eine Terz und Quinte gegen einen Grundton machen eine terzenweise Stellung von Tönen aus. Wie sollen die Intervallen also unter einander verbunden werden? **Terzenweise.** Wir versuchen diese Verbindung an allen übrigen Klangseyten der harten Tonart C, und der weichen A, und erhalten **viererley Arten von Dreyklängen**; zwo, die denjenigen beyden Arten vollkommen ähnlich sind, die uns die Natur vermittelst der Erklingung und der Erzitterung der Seyten gegeben hat; und zwo, in deren einer sich eine verminderte Quinte, und in der andern eine übermäßige Quinte findet. Hier sind sie nach der **Ordnung der Quintenprogreßion der Scala.** Da die Intervallen ihre Wirkung den Accorden mittheilen: so sind alle Accorde consonirend, wo alle Intervalle consonirend sind. So bald sich aber in einem Accorde ein einziges dißonirendes Intervall meldet, so entsteht dadurch ein dißonirender Accord.

In der harten Tonart C.

Man sehe fig. 1. und 2.

{ceg, ghd, dfa, ace, egh, hdf. / fac.

In der weichen Tonart C.

Man sehe fig. 3. und 4.

{ace, egh, hdf. / dfa, / ghd, gishd, / ceg, cegis, / fac, fisac,

Man siehet allhier, daß in der harten Tonart C dreyerley Arten von Dreyklängen vorhanden sind, zween consonirende, als 1) ein **großer** in ceg, ghd, und fac; 2) ein **weicher** in ace, egh und dfa; und ein dißonirender, nemlich der **weiche verminderter** in hdf.

In der weichen Tonart A sind alle viererley Arten von Dreyklängen vorhanden, als zween consonirende, nemlich 1) der **weiche**, der allhier der vornehmste ist, in ace, egh, und dfa; 2) der **große** in ceg, fac und ghd; und zween dißonirende, als 1) der **weiche verminderte** in hdf, fisac und gishd; und 2) ein **großer übermäßiger** in cegis.

§. 9.

Aber in allen diesen Arten von Accorden ist nichts als Quinte und Terz vorhanden. Wo bleiben denn die übrigen Intervallen, die uns die Natur

tur giebt? Durch was für eine Art kommen diese zum Vorschein? Hier offenbart sich **fürs erste** die Nothwendigkeit der **Umkehrung** eines Accords, und fürs zweyte die Nothwendigkeit, vermittelst der Nachahmung der Natur, **mehrere Arten von terzenweise gebaueten Accorden** zu erfinden, wenn wir die uns gegebnen Intervalle, wenigstens die vorzüglichsten, gebrauchen wollen.

§. 10.

Einen Accord umkehren heißt demselben, vermittelst der Versetzung des Stammtons in umgekehrtem Verhalte, eine andere Form geben. Die erste Umkehrung, in welcher die Terz des Dreyklangs zur Basi gesetzt wird, giebt einen aus der Terz und Sext bestehenden und sogenannten **Sextenaccord**; und aus der zweyten **Umkehrung**, da die Quinte zur Basi gesetzet wird, **entsteht ein aus** der Quarte und Sexte bestehender, **und sogenannter Sextquartenaccord.** fig. 5.

§. 11.

Ein Accord, der den Grund der Existenz eines andern enthält, heißt ein Stamm- oder Grundaccord. Alle Dreyklänge sind Grundaccorde; denn die Sexten- und Sextquartensätze werden von ihnen; nicht aber die Dreyklänge von den Sexten- und Sextquartensätzen erzeuget.

§. 12.

So wie sich ein Grundaccord gegen die von ihm vermittelst der Verkehrung anstammenden

Sätze

Sätze verhält: so verhalten sich diese letztern, nach der Ordnung ihrer Entstehung, unter sich. Der Grundaccord ist vollkommner, als die von ihm abstammenden Sätze; und die erste Umkehrung eines Grundaccords ist vollkommner als die zweyte. Hieran wird keiner zweifeln, der weiß, daß die Natur zuerst das Vollkommnere, und hernach das Unvollkommnere giebt (*). Aber man kann fragen, woher man die Ordnung der Umkehrungen weiß, und woraus man beweiset, daß nicht der Sextquartenaccord, sondern der Sextenaccord zuerst hervorgebracht wird. Es dient hierauf zur Antwort, daß die Ordnung der Umkehrungen auf dem Verhalte jeder Umkehrung gegen ihren Stammaccord beruhet. Die erste Umkehrung muß ohne Zweifel diejenige seyn, wo die Töne innerhalb der Octave des Stammtons bleiben; und die zweyte, wo die Töne ausserhalb den Umfang der Octave versetzt werden. Wenn nun c e g in e g c umgeformt wird: so bleiben die Töne in dem Bezirke der Octave des Stammtons. Wenn aber der Accord c e g in g c c verwandelt wird: so wird die Octave c c überstiegen; und verwandelt man ihn in G c c, so wird, weil sich das c auf C unterwärts bezieht, durch das e ebenfalls die Octave

C e

(*) Wenn der Herr Sorge, diese Hypothesin zu widerlegen, ein scharfsinniges Gleichniß anbringen wollte: so würde er sagen, daß der Mensch, das vornehmste Thier, nicht zuerst, sondern erst am sechsten Tage wäre erschaffen worden, nachdem bereits vorher der Maykäfer und der Sperling, der Plötz und der Kaulbarsch wären hervorgebracht gewesen —.

C c überſtiegen. Die erſte Umkehrung bleibt alſo diejenige, wo die Terz des Grundaccords zum Fundament geſetzt wird; und die zweyte, wo die Quinte dazu genommen wird. Die Wirkung der Sätze, und die Praxis ſtimmen völlig mit dieſer Theorie überein.

§. 13.

Ich muß hier einen Widerſpruch bemerken, der ſich in der Lehre einiger Harmoniſten, in Anſehung der Vollkommenheit oder Unvollkommenheit der Accorde, findet. Es geſtehen ſelbige nicht allein zu, daß der Grundaccord vor ſeinen Umkehrungen, ſondern auch unter dieſen die erſte Umkehrung vor der zweyten den Vorzug hat. Gleichwohl ſind ſie der Meinung, daß ein umgekehrter Accord die völlige Natur und das Weſen ſeines Grundaccords an ſich behalte, und zu dem Ende z. E. der **Sextquartenaccord** ohne alle Einſchränkung an die Stelle ſeines Grundaccords geſetzt werden könne, z. E.

c	c	a	h		c	c	d	d		e	d	d	c		
g	a	f	g		g	a	a	h		c	c	h	g		
e	f	f	d	cet.	e	f	f	g	cet.	g	a	g	e		
c	c	d	d		g	f	a	g		e	f	g	g	c	

Man ſehe dieſe Exempel in Noten bey fig. 6.

Entweder ſind dieſe Exempel richtig; und alsdenn iſt dasjenige falſch, was von dem Vorzug des Grundaccords vor ſeinen Umkehrungen, und den daher

daher fließenden Gesetzen der Fortschreitung gesagt wird; oder es hat mit diesem Vorzug seine Richtigkeit, und alsdenn sind die Exempel falsch. Was will man nun zugeben? Ich glaube, in meinen **Anmerkungen** über das sorgische Compendium &c. im achten Capitel, gnugsam erwiesen zu haben, daß die in den angeführten Exempeln vorkommende Fortschreitung mit der Quarte, im höchsten Grade falsch und fehlerhaft ist. Die Philosophen lehren, daß die Figur eines zusammengesetzten Dinges dadurch geändert wird, wenn die Theile in andere Ordnung gesetzet werden; indem seine Ausdehnung dadurch andere Schranken bekömmt, und solchergestalt eine andere Figur entsteht —. Wenn die vorhin gedachten Tonkünstler zugeben, daß mit keinem Sextquartenaccorde geschlossen werden kann, warum? weil er noch etwas nach sich erwarten läßt: so deucht mich, daß dieses Ursache gnug ist, die Quarte im Sextquartenaccorde für dasjenige zu halten, wofür ich sie in meinen **Anmerkungen** ꝛc. erkannt habe, nehmlich für eine **Dißonanz.**

§. 13.

Der practische Vorzug der verschiednen Arten von Grundaccorden unter sich beruhet, wie der Vorzug der Intervallen, auf der Mehrheit eines jeden Grundaccords in seiner Art. Auf diese Weise haben der große und kleine Dreyklang den Vorzug vor allen übrigen möglichen Dreyklängen; und der weiche verminderte hat den Rang vor dem harten übermäßigen. Accorde, die gleich vielmahl vorkom-

kommen, sind von gleichem Wehrt in der Ausübung. Hieher gehört der harte und weiche Dreyklang, obgleich in anderm Verstande der harte Dreyklang deswegen den Vorzug über den weichen hat, weil er eher als der weiche in der Natur existirt, und weil die auf ihn erbauete harte Tonart vollkommner ist, wie aus der Scala erwiesen werden kann.

§. 14.

Ich habe oben gesagt, daß es nöthig ist, mehrere Arten von Accorden zu erfinden, wenn wir die uns gegebenen, wenigstens die vorzüglichsten Intervallen nutzen wollen. Diese Erfindung wird bewirket werden, wenn wir fürs erste mehrere Grundaccorde aufsuchen, und fürs andere die gefundenen Grundaccorde umkehren. Ich habe in meinen Anmerkungen über das sorgische Compendium, Seite 115. 116. sq. gezeigt, wie vielerley Arten von dreystimmigen Grundaccorden in dem Umfang einer Haupttonart und ihrer fünf Nebentonarten enthalten sind, nemlich zehn. Da ich mich allhier auf ein bloß eclectisches System, wiewohl von etwas größerm Umfang, als das rameauische, einschränke: so behalte ich von allen diesen zehn Grunddreyklängen keine andere, als die bereits entwickelten viererley Arten. Doch will ich von den übrigen sechs annoch ihrer zween anführen. Hernach werde ich zur Lehre von den vierstimmigen Grundaccorden, d. i. den Septimensätzen fortgehen.

§. 15.

Man wird bemerket haben, daß die bisher entwickelten viererley Arten von Dreyklängen, der große und der kleine, der welche verminderte, und der harte übermäßige, **in einer Tonart allein** ihren Grund haben. Die beyden, die ich anführen will, **entstehen aus der Vermischung zwoer Tonarten**, als 1) der **harte verminderte Dreyklang**, z. E. h dis f; und 2) der **zweyfach verminderte** (*), z. E. dis f a. Die Tonarten, die hier vermischet sind, sind die Hauptonart A mol, und die Nebentonart E mol. Man wird in der Folge, S. 167. sehen, daß zween gewisse **übermäßige Sextenaccorde**, die in der Praxi sehr gebräuchlich sind, von diesen beyden Accorden herstammen. Das ist die Ursache, warum ich diese beyden Grunddreyklänge, die man in der guten Praxi niemahls finden wird, anführe. So gar die beyden ungemischten Dreyklänge, der kleine verminderte, und der harte übermäßige, doch hauptsächlich der letztere, kommen selten als bloße Dreyklänge, sondern entweder umgekehrt, oder mit dem Zusatz einiger andern Intervallen vor.

§. 16.

(*) In meinen Anmerkungen über das sorgische Compendium, Seite 117, §. 33. findet sich in Ansehung dieses Accords ein Schreibfehler, den ich hiemit anzeigen will. Es ist derselbe nemlich anstatt verminderter verminderter, oder zweyfach verminderter Dreyklang, ein verminderter übermäßiger Dreyklang genennet worden.

§. 16.

Da mir Herr Sorge das Lob giebt, daß ich um die Gründe der Harmonie ängstlich bemüht bin, ein Lob, das ich leyder! nicht erwiedern kann: so will ich hiemit zeigen, daß ich dieses Lob noch auf mehr als eine Art zu verdienen suche. Ich will nemlich die in meinen **Anmerkungen** über das sorgische Compendium, Seite 116. 117. gemachte Eintheilung der Dreyklänge, aus eigener Bewegung hiemit verbessern, und den **harten übermäßigen Dreyklang** deßwegen aus der Liste der fantastischen Accorde ausstreichen, weil er nicht wie diese, aus der Vermischung von zwoen oder mehrern Tonarten entsteht; sondern in seiner Scala allein gegründet ist. Ich theile also alle Dreyklänge, überhaupt gesprochen, in **claßische** und **fantastische** ein.

α) **Claßische** nenne ich diejenigen, die in einer Tonart allein gegründet sind. Selbige sind zweyerley, entweder **Haupt-** oder **Nebenaccorde**, welche letztere, wegen der Art ihres Dienstes in der Praxi, auch **Mittel-** oder **Verbindungsaccorde** genennet werden können.

Hauptaccorde sind die beyden consonirenden Triades, 1) der **harte** und 2) der **weiche** Dreyklang.

Neben- oder Verbindungsaccorde sind die aus ihrer Tonart allein erzeugten dißonirenden Triades; 1) der **weiche verminderte Dreyklang**, als h d f, der auf der siebenten Klang-

seyte eines Durtons, und auf der zweyten, ingleichen der durch ein Kreuz erhöhten sechsten und siebenten eines Moltons seinen Sitz hat; und 2) der **harte übermäßige** Dreyklang, z. E. c e gis, der auf der Mediante eines Moltons seinen Sitz hat.

β) **Fantastische** oder **gemischte** sind alle dißonirenden Triades, die aus der Vermischung zwoer oder mehrer Tonarten entstehen, z. E. der **harte verminderte** h dis f, und der **verminderte verminderte** z. E. dis f a, u. s. w. Es ist die Frage, welcher von diesen beyden fantastischen Accorden, da sie in der diatonisch-chromatischen Tonleiter, gleich vielmahl vorkommen, nemlich h dis f, und e gis b, ingleichen dis f a und gis b d, den Vorzug hat. Diese Frage kann allhier nicht anders als nach der, auf die Progreßion der Quinten gegründten Entstehung der Grundklänge der Accorde, entschieden werden. Da nun die Grundklänge h und e eher als die Grundklänge dis und gis in der Natur existiren: so hat der harte verminderte vor dem zweyfach verminderten natürlicher Weise den Vorzug. Dessen ungeachtet kömmt uns der harte verminderte Dreyklang weit spröder und härter vor, als der zweyfach verminderte. Die Ursache ist in nichts anderm, als in der Temperatur unserer Tonleiter zu suchen, da weder die große Terz h dis, noch die verminderte Quinte h f ihre wahre Proportion hat. Wenn nun solches gleich ebenfalls bey der verminderten Terz dis f, und der verminderten Quinte

dis a zutrift: so ist dennoch dagegen zu beobachten, daß das Ohr allezeit lieber etwas von der völligen Reinigkeit einer Dißonanz, als einer Consonanz einbüßet; und folglich hat es nicht so viel wider den Dreyklang dis f a, worinnen alle Intervallen gegen den Baß Dißonanzen sind, als wider den Dreyklang h dis f zu erinnern, wo sich eine große Terz zwischen der Grund- und Mittelstimme befindet. Noch ist dabey zu erwägen, daß eine scharfe große Terz, die eine Grund- und Mittelstimme gegen einander machen, schon allezeit für sich das Ohr weit stärker angreifet, als wenn sich selbige in den Mittelstimmen befindet.

IIIter Absatz.

Von den Septimenaccorden.

§. 17.

Die dreystimmigen Grundaccorde sind nunmehr erschöpft, und in allen diesen Accorden und ihren Umkehrungen finden sich nichts als Terzen, Quinten, Sexten und Quarten —. Laßt uns die Nachahmung der Natur weiter treiben, und, vermittelst der **Uebersetzung** eines ähnlichen Intervalls, als die beyden vorhergehenden sind, nemlich **vermittelst der Zufügung einer dritten Terz**, (die Verbindung der Intervallen **unter sich**, ohne in Absicht auf den Baß, gerechnet,) die gefundenen Dreyklänge vermehren. Da entsteht **ein vierstimmiger Grundaccord**, der von dem Intervalle, das der zugefügte höchste Ton gegen den Baß formiret, und das ist eine **Septime**, den Nahmen eines **Septimenaccords** bekömmt.

kömmt. Da die Septime eine Dißonanz ist, so ist leicht zu erachten, daß alle nur mögliche Septimenaccorde dißonirende Accorde seyn müssen; und da der Septimenaccord, eben so wie der Dreyklang, einer Umkehrung fähig ist: so müssen nothwendig alle von ihm abstammende harmonische Zusammensetzungen dißonirend seyn.

§. 18.

Wir setzen demnach den gefundnen Dreyklängen eine Septime aus der Tonleiter hinzu, und da entstehn, in Absicht auf die Beschaffenheit der Septime, **dreyerley Arten von Septimenaccorden**, weil es so vielerley Arten von Septimen giebt, als 1) ein **großer**, 2) ein **kleiner**, und 3) ein **verminderter Septimenaccord**. Da die Septimenaccorde aus Dreyklängen entspringen: so darf man nur den Sitz des zum Grunde liegenden Dreyklangs kennen, um sogleich zu wissen, wo der darauf gebaute Septimenaccord hingehöret. Ich gebe, ohne die Rangordnung der Sätze zu beobachten, einige Exempel, woraus man für die Praxin Generalregeln ziehen kann.

1) Ich setze einen **auf den harten Dreyklang erbauten großen Septimenaccord**, z. E. f a c e. Dieser Accord kann nirgends Platz haben, als entweder auf der Quarte von C dur; oder der kleinen Sexte von A mol; oder, wiewohl selten, auf der Prime von F dur.

2) Ich setze einen **auf den weichen Dreyklang erbauten großen Septimenaccord**,

cord, z. E. a c e gis. Dieser Satz kann nirgends Statt finden, als auf der Prime von A mol. Er wird aber selten gebraucht, und seine Umkehrungen noch weniger, woran man nicht Unrecht hat.

3) Ich setze einen auf den harten Dreyklang erbauten kleinen Septimenaccord, z. E. g h d f. Dieser Satz findet ordentlicher Weise nirgends Statt, als auf der Dominante g von C dur oder C mol; ausserordentlicherweise aber auf der Quarte von D mol.

4) Ich setze einen auf den weichen Dreyklang erbaueten kleinen Septimenaccord, z. E. d f a c. Dieser Satz kann nirgends Statt finden, als auf der Secunde von C dur; oder der Quarte von A mol; auf der Sexte von F dur, oder der Prime von D mol; auf der Terz von B dur, ingleichen ausserordentlicherweise auf der Secunde von C mol.

5) Ich setze einen auf den weichen verminderten Dreyklang erbauten kleinen Septimenaccord, z. E. h d f a. Dieser Accord hat nirgends Platz als entweder auf der Septime von C dur; oder der Secunde von A mol; oder auf der großen Sexte von D mol.

6) Ich setze einen auf den weichen verminderten Dreyklang erbauten verminderten Septimenaccord, z. E. gis h d f. Dieser Accord hat nirgends Statt, als auf der großen Septime in A mol.

(*) 7) Ich setze einen auf den harten übermäßigen Dreyklang erbauten grossen Septimenaccord, z. E. c e gis h. Derselbe hat nirgends Platz als auf der Mediante c von A mol.

§. 19.

Der Septimenaccord ist einer dreyfachen Umkehrung fähig. Die erste, wenn die Terz in den Baß gestellt wird, giebt einen aus der Terz, Quinte und Sexte bestehenden und sogenannten Sextquintenaccord. Die zweyte, wenn die Quinte in den Baß gestellt wird, giebt einen aus der Terz, Quarte und Sexte bestehenden, und sogenannten Terzquartenaccord. Die dritte, wenn der Septimenaccord auf den Kopf gestellt wird, giebt einen aus der Secunde, Quarte und Sexte bestehenden, und sogenannten Secundenaccord. Man sehe fig. 7. So wie sich die Septimenaccorde durch die Arten ihrer Terzen, Quinten und Septimen von einander unterscheiden; so unterscheiden sich die Sextquinten- Terzquarten- und Secundenaccorde ebenfalls durch nichts, als durch die Verschie-

(*) Ist es nicht wahr, mein lieber Herr Sorge, daß die Zahl 7. eine Wunderzahl ist? Bedenken Sie einmahl, daß in den beyden im ersten Grade einander verwandten Tonarten von beyderley Geschlecht, z. E. in C dur und A mol, just siebenerley Sorten von Septimenaccorden, in Ansehung der Septimen, und der zum Grunde liegenden Dreyklänge zugleich betrachtet, nicht mehr aber weniger, enthalten sind. Stellen Sie doch einige herzbrechende Betrachtungen darüber an. Dahinter stecken

gewiß

schiedenheit der Arten ihrer Intervalle. Doch muß ich zween gewisse umgekehrte Sätze besonders anmerken, weil ich ihre Septimenaccorde, von welchen sie herstammen, nicht angeführt habe. Es sind selbige

1) Der Terzquartenaccord mit der übermäßigen Sexte, z. E. f a h dis. Derselbe entspringet von dem fantastischen Septimenaccorde h dis f a. fig. 8.

2) Der übermäßige Sextquintenaccord, z. E. f a c dis. Selbiger entspringt von dem fantastischen Septimenaccorde dis f a c. fig. 9.

Beyde Sätze sind in der Praxi gebräuchlich, doch mehr der letzte, als der erste, ob man gleich ihre Stammaccorde nicht brauchet. Da die dreystimmigen Grundaccorde, worauf die Septimen erbauet sind, aus der Vermischung von zweyerley Tonarten, allhier a mol und e mol, ihren Ursprung nehmen: so gehören sie eigentlich ohne Zweifel so gut zur einen als der andern Tonart. Man bedient sich aber ihrer dennoch ordentlicher Weise nur in einer von beyden Tonarten, und zwar daselbst

gewiß große Heimnisse! Man sehe das Compend. harmon. Cap. VI. Seite 15; ingleichen das Vorgemach, 3ter Theil, Cap. XXII. Septima est mater dissonantiarum, Seite 396. 397. Auf dieser letzten Seite unten in der Note heißt es annoch: „Es läßt sich der berühmte *Septenarius* in allen 32. und 16. füßigen Klängen, ja wohl auch 1:11, und 1:13 deutlich hören. Man höre nur recht zu.„ Was für verstimmte Ohren muß der Herr Sorge haben!

auf der Sexte der weichen Tonart, allhier F in A mol, anstatt desjenigen Terzquartenaccords, der aus dem Septimenaccorde auf der Secunda Toni minoris entsteht, und der in A mol z. E. auf F, der Accord f a h d ist.

§. 20.

Wenn wir keine dißonirende Dreyklänge hätten, so könnten wir ohne alle Einschränkung annehmen, **daß die Septime die Mutter aller dißonirenden Accorde wäre**; ein Satz, den der berühmte Herr **Rameau** zuerst gelehrt, und den der Herr **Sorge** nicht recht verstanden, und also irrig angewendet hat, wie aus seinem **Vorgemach** bekannt ist. Ob nun gleich die Septime an den dreystimmigen Accorden keinen Antheil hat: so ist doch gewiß, **daß nicht nur alle vierstimmige dißonirende Sätze von ihr abstammen**, wie man aus dem vorhergehenden gesehen hat; (denn wenn auch bey einigen Septimenaccorden ein dißonirende Trias zum Grunde liegt: so macht doch **die Septime** in den vierstimmigen Sätzen den **Hauptgegenstand** aus;) sondern es ist annoch gewiß, **daß alle fünfstimmige Grundaccorde durch die Septime entstehen**, wie itzo bewiesen werden soll. Von der Vorbereitung und Auflösung der Dißonanzen findet man hinlängliche Nachricht in meinem **Handbuche** ꝛc.

IVter Absatz.

Vom Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccord.

§. 21.

Man wird bemerket haben, daß sowohl der Dreyklang als der Septimenaccord durch das Uebersetzen der Intervalle entsteht; jener durch das Uebersetzen zwoer Terzen, dieser durch drey. Können wir, um mehrere Accorde zu erfinden, in dem Uebersetzen weiter gehen? Im geringsten nicht. Der Umfang der Octave würde überschritten werden; und da alle nur mögliche Töne, und die daraus entstehenden Intervalle, in dem Bezirk einer Octave ihren Grund haben müssen, wie schon bekannt ist: so müssen nothwendig alle, aus der verschiednen Zusammensetzung der Töne und Intervalle entspringenden, Accorde ebenfalls in dem Umfang einer Octave ihren Grund haben.

§. 22.

Hier offenbart sich nunmehro die Nothwendigkeit des Untersetzens. Denn wo wollen wir sonst die übrigen in der Ausübung gebräuchliche harmonische Verbindungen entwickeln? Es ist wahr, daß bey dem Untersetzen ebenfalls der Ambitus einer Octave überschritten wird, so gut als solches geschehen würde, wenn man das Uebersetzen weiter fortsetzen wollte. Aber mit diesem Ueberschreiten hat es eine ganz andere Bewandtniß, wie im Vten Absatz gezeigt werden wird.

§. 23.

§. 23.

Es iſt bekannt, daß der Ambitus des Ueberſetzens, vom Grundtone an bis zur Septime, drey Intervalle, und zwar den Raum dreyer Terzen beträgt. Wir ſind ſchuldig, wenn wir die Natur nachahmen wollen, den Ambitum des Unterſetzens auf eine ähnliche Art auszudehnen; und alſo muß der letzte Ton, den wir unterwärts hinzufügen, mit dem gegebnen Centralton, von welchem ſich die Linien auf beyden Seiten in gleicher Weite ausbreiten ſollen, den Verhalt einer Septime machen.

§. 24.

Wir müſſen die ſchon gefundnen Accorde in ihrem ganzen Umfange beybehalten, und da kommt vermittelſt einer zweyten Schöpfung von Accorden hervor

1) der **Accord der None**, wenn eine Terz unter den Grundton der Septime geſchoben wird, z. E. gis h d f, e gis h d f. fig. 10.

2) der **Accord der Undecime**, wenn eine Quinte unter den Grundton der Septime geſetzt wird, z. E. gis h d f; c gis h d f. fig. 11.

3) der **Accord der Terzdecime**, wenn eine Septime unter den Grundton der Septime geſetzt wird, z. E. gis h d f, a gis h d f. fig. 12.

§. 25.

„Was ſind das für Dinge, eine **Undecime**, eine **Terzdecime**? „ Es ſind, meine Herren —, weder Auſtern, noch Schneppen —. Es ſind

musikallsche Intervalle. „Die müßten wir ja auch kennen,„ Verlangen Sie denn alles zu wissen? Sie wissen, was eine Septime, Secunde, None und Quarte ist. Genug, meine Herren, genug! Was wollen Sie sich um andere Intervalle bekümmern? Ueben Sie aus, welche Intervalle der Harmonie Sie wollen. Wenn Sie auch ihren rechten Nahmen nicht wissen, daran ist nichts gelegen. Den Grillenfängern und Klauberern kömmt es zu, sich hierum zu bekümmern. Diese geben Acht auf das was in der Prari geschicht. Sie suchen die Gesetze der Harmonie nach vernünftigen Gründen zu erklären, und in einen Zusammenhang zu bringen; und dieses nennen sie, (mit Erlaubniß, meine Herren!) ein System —. Freylich käme es wohl Ihnen zu, ein System zu schreiben. Aber dazu haben Sie keine Zeit; und bedenken Sie hernach einmahl, wie sehr Ihre Verstandskräfte dabey angestrenget werden müsten. Sie würden verbunden seyn, ganze Packete heterodoxer Schriften vorhero durchzuwühlen; und hätten Sie wohl Geduld, ein musikalisches Buch zu lesen? Und wie sehr muß man sich manchesmahl martern, es zu verstehen? Sie, mein lieber Herr Hoforganist **Sorge**, dürfen sich nicht die stolzen Gedanken einkommen lassen, als ob man Sie zu diesen Herren rechnete. Davor sind Sie gesichert.

§. 26.

Ich nenne die drey durch das Untersetzen entstandnen Accorde **unterschobne Accorde**, und will

seyte eines Durtons, und auf der zweyten, ingleichen der durch ein Kreuz erhöhten sechsten und siebenten eines Moltons seinen Sitz hat; und 2) der **harte übermäßige** Dreyklang, z. E. c e gis, der auf der Mediante eines Moltons seinen Sitz hat.

β) **Fantastische** oder **gemischte** sind alle dißonirenden Triades, die aus der Vermischung zwoer oder mehrer Tonarten entstehen, z. E. der **harte verminderte** h dis f, und der **verminderte verminderte** z. E. dis f a, u. s. w. Es ist die Frage, welcher von diesen beyden fantastischen Accorden, da sie in der diatonisch- chromatischen Tonleiter, gleich vielmahl vorkommen, nemlich h dis f, und e gis b, ingleichen dis f a und gis b d, den Vorzug hat. Diese Frage kann allhier nicht anders als nach der, auf die Progression der Quinten gegründten Entstehung der Grundklänge der Accorde, entschieden werden. Da nun die Grundklänge h und e eher als die Grundklänge dis und gis in der Natur existiren: so hat der harte verminderte vor dem zweyfach verminderten natürlicher Weise den Vorzug. Dessen ungeachtet kömmt uns der harte verminderte Dreyklang weit spröder und härter vor, als der zweyfach verminderte. Die Ursache ist in nichts anderm, als in der Temperatur unserer Tonleiter zu suchen, da weder die große Terz h dis, noch die verminderte Quinte h f ihre wahre Proportion hat. Wenn nun solches gleich ebenfalls bey der verminderten Terz dis f, und der verminderten Quinte

dis a zutrift: so ist dennoch dagegen zu beobachten, daß das Ohr allezeit lieber etwas von der völligen Reinigkeit einer Dißonanz, als einer Consonanz einbüßet; und folglich hat es nicht so viel wider den Dreyklang dis f a, worinnen alle Intervallen gegen den Baß Dißonanzen sind, als wider den Dreyklang h dis f zu erinnern, wo sich eine große Terz zwischen der Grund- und Mittelstimme befindet. Noch ist dabey zu erwägen, daß eine scharfe große Terz, die eine Grund- und Mittelstimme gegen einander machen, schon allezeit für sich das Ohr weit stärker angreifet, als wenn sich selbige in den Mittelstimmen befindet.

IIIter Absatz.

Von den Septimenaccorden.

§. 17.

Die dreystimmigen Grundaccorde sind nunmehr erschöpft, und in allen diesen Accorden und ihren Umkehrungen finden sich nichts als Terzen, Quinten, Sexten und Quarten —. Laßt uns die Nachahmung der Natur weiter treiben, und, vermittelst der **Uebersetzung** eines ähnlichen Intervalls, als die beyden vorhergehenden sind, nemlich **vermittelst der Zufügung einer dritten Terz**, (die Verbindung der Intervallen **unter sich**, ohne in Absicht auf den Baß, gerechnet,) die gefundenen Dreyklänge vermehren. Da entsteht **ein vierstimmiger Grundaccord**, der von dem Intervalle, das der zugefügte höchste Ton gegen den Baß formiret, und das ist eine **Septime**, den Nahmen eines **Septimenaccords** be-

kömmt. Da die Septime eine Dißonanz ist, so ist leicht zu erachten, daß alle nur mögliche Septimenaccorde dißonirende Accorde seyn müssen; und da der Septimenaccord, eben so wie der Dreyklang, einer Umkehrung fähig ist: so müssen nothwendig alle von ihm abstammende harmonische Zusammensetzungen dißonirend seyn.

§. 18.

Wir setzen demnach den gefundnen Dreyklängen eine Septime aus der Tonleiter hinzu, und da entstehn, in Absicht auf die Beschaffenheit der Septime, **dreyerley Arten von Septimenaccorden**, weil es so vielerley Arten von Septimen giebt, als 1) ein **großer**, 2) ein **kleiner**, und 3) ein **verminderter Septimenaccord**. Da die Septimenaccorde aus Dreyklängen entspringen: so darf man nur den Sitz des zum Grunde liegenden Dreyklangs kennen, um sogleich zu wissen, wo der darauf gebaute Septimenaccord hingehöret. Ich gebe, ohne die Rangordnung der Sätze zu beobachten, einige Exempel, woraus man für die Praxin Generalregeln ziehen kann.

1) Ich setze einen **auf den harten Dreyklang erbauten großen Septimenaccord**, z. E. f a c e. Dieser Accord kann nirgends Platz haben, als entweder auf der Quarte von C dur; oder der kleinen Sexte von A mol; oder, wiewohl selten, auf der Prime von F dur.

2) Ich setze einen **auf den weichen Dreyklang erbauten großen Septimenaccord**,

cord, z. E. a c e gis. Dieser Satz kann nirgends Statt finden, als auf der Prime von A mol. Er wird aber selten gebraucht, und seine Umkehrungen noch weniger, woran man nicht Unrecht hat.

3) Ich setze einen auf den harten Dreyklang erbauten kleinen Septimenaccord, z. E. g h d f. Dieser Satz findet ordentlicher Weise nirgends Statt, als auf der Dominante g von C dur oder C mol; ausserordentlicherweise aber auf der Quarte von D mol.

4) Ich setze einen auf den weichen Dreyklang erbaueten kleinen Septimenaccord, z. E. d f a c. Dieser Satz kann nirgends Statt finden, als auf der Secunde von C dur; oder der Quarte von A mol; auf der Sexte von F dur, oder der Prime von D mol; auf der Terz von B dur, ingleichen ausserordentlicherweise auf der Secunde von C mol.

5) Ich setze einen auf den weichen verminderten Dreyklang erbauten kleinen Septimenaccord, z. E. h d f a. Dieser Accord hat nirgends Platz als entweder auf der Septime von C dur; oder der Secunde von A mol; oder auf der großen Sexte von D mol.

6) Ich setze einen auf den weichen verminderten Dreyklang erbauten verminderten Septimenaccord, z. E. gis h d f. Dieser Accord hat nirgends Statt, als auf der großen Septime in A mol.

(*) 7) Ich setze einen auf den harten übermäßigen Dreyklang erbauten grossen Septimenaccord, z. E. c e gis h. Derselbe hat nirgends Platz als auf der Mediante c von A mol.

§. 19.

Der Septimenaccord ist einer dreyfachen Umkehrung fähig. Die erste, wenn die Terz in den Baß gestellt wird, giebt einen aus der Terz, Quinte und Sexte bestehenden und sogenannten Sextquintenaccord. Die zweyte, wenn die Quinte in den Baß gestellt wird, giebt einen aus der Terz, Quarte und Sexte bestehenden, und sogenannten Terzquartenaccord. Die dritte, wenn der Septimenaccord auf den Kopf gestellt wird, giebt einen aus der Secunde, Quarte und Sexte bestehenden, und sogenannten Secundenaccord. Man sehe fig. 7. So wie sich die Septimenaccorde durch die Arten ihrer Terzen, Quinten und Septimen von einander unterscheiden: so unterscheiden sich die Sextquinten- Terzquarten- und Secundenaccorde ebenfalls durch nichts, als durch die Verschie-

(*) Ist es nicht wahr, mein lieber Herr Sorge, daß die Zahl 7. eine Wunderzahl ist? Bedenken Sie einmahl, daß in den beyden im ersten Grade einander verwandten Tonarten von beyderley Geschlecht, z. E. in C dur und A mol, just siebenerley Sorten von Septimenaccorden, in Ansehung der Septimen, und der zum Grunde liegenden Dreyklänge zugleich betrachtet, nicht mehr aber weniger, enthalten sind. Stellen Sie doch einige herzbrechende Betrachtungen darüber an. Dahinter stecken

gewiß

schiedenheit der Arten ihrer Intervalle. Doch muß ich zween gewisse umgekehrte Sätze besonders anmerken, weil ich ihre Septimenaccorde, von welchen sie herstammen, nicht angeführt habe. Es sind selbige

1) Der **Terzquartenaccord mit der übermäßigen Sexte**, z. E. f a h dis. Derselbe entspringet von dem fantastischen Septimenaccorde h dis f a. fig. 8.

2) Der **übermäßige Sextquintenaccord**, z. E. f a c dis. Selbiger entspringt von dem fantastischen Septimenaccorde dis f a c. fig. 9.

Beyde Sätze sind in der Praxi gebräuchlich, doch mehr der letzte, als der erste, ob man gleich ihre Stammaccorde nicht brauchet. Da die dreystimmigen Grundaccorde, worauf die Septimen erbauet sind, aus der Vermischung von zweyerley Tonarten, allhier a mol und e mol, ihren Ursprung nehmen; so gehören sie eigentlich ohne Zweifel so gut zur einen als der andern Tonart. Man bedient sich aber ihrer dennoch ordentlicher Weise nur in einer von beyden Tonarten, und zwar daselbst

gewiß große Heimnisse! Man sehe das Compend. harmon. Cap. VI. Seite 15; ingleichen das Vorgemach, 3ter Theil, Cap. XXII. Septima est mater dissonantiarum, Seite 396. 397. Auf dieser letzten Seite unten in der Note heißt es annoch: „Es läßt sich der berühmte *Septenarius* in allen 32. und 16. fußigen Klängen, ja wohl auch 1:11, und 1:13 deutlich hören. Man höre nur recht zu.„ Was für verstimmte Ohren muß der Herr Sorge haben!

auf der Sexte der weichen Tonart, allhier F in A mol, anstatt desjenigen Terzquartenaccords, der aus dem Septimenaccorde auf der Secunda Toni minoris entsteht, und der in A mol z. E. auf F, den Accord f a h d ist.

§. 20.

Wenn wir keine dißonirende Dreyklänge hätten, so könnten wir ohne alle Einschränkung annehmen, **daß die Septime die Mutter aller dißonirenden Accorde wäre**; ein Satz, den der berühmte Herr **Rameau** zuerst gelehrt, und den der Herr **Sorge** nicht recht verstanden, und also irrig angewendet hat, wie aus seinem **Vorgemach** bekannt ist. Ob nun gleich die Septime an den dreystimmigen Accorden keinen Antheil hat: so ist doch gewiß, **daß nicht nur alle vierstimmige dißonirende Sätze von ihr abstammen**, wie man aus dem vorhergehenden gesehen hat; (denn wenn auch bey einigen Septimenaccorden ein dißonirende Trias zum Grunde liegt: so macht doch **die Septime** in den vierstimmigen Sätzen den **Hauptgegenstand** aus;) sondern es ist annoch gewiß, **daß alle fünfstimmige Grundaccorde durch die Septime entstehen**, wie itzo bewiesen werden soll. Von der Vorbereitung und Auflösung der Dißonanzen findet man hinlängliche Nachricht in meinem **Handbuche** ꝛc.

IVter Absatz.

Vom Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccord.

§. 21.

Man wird bemerket haben, daß sowohl der Dreyklang als der Septimenaccord durch das Uebersetzen der Intervalle entsteht; jener durch das Uebersetzen zwoer Terzen, dieser durch drey. Können wir, um mehrere Accorde zu erfinden, in dem Uebersetzen weiter gehen? Im geringsten nicht. Der Umfang der Octave würde überschritten werden; und da alle nur mögliche Töne, und die daraus entstehenden Intervalle, in dem Bezirk einer Octave ihren Grund haben müssen, wie schon bekannt ist: so müssen nothwendig alle, aus der verschiednen Zusammensetzung der Töne und Intervalle entspringenden, Accorde ebenfalls in dem Umfang einer Octave ihren Grund haben.

§. 22.

Hier offenbart sich nunmehro die Nothwendigkeit des Untersetzens. Denn wo wollen wir sonst die übrigen in der Ausübung gebräuchliche harmonische Verbindungen entwickeln? Es ist wahr, daß bey dem Untersetzen ebenfalls der Ambitus einer Octave überschritten wird, so gut als solches geschehen würde, wenn man das Uebersetzen weiter fortsetzen wollte. Aber mit diesem Ueberschreiten hat es eine ganz andere Bewandtniß, wie im Vten Absatz gezeigt werden wird.

§. 23.

§. 23.

Es ist bekannt, daß der Ambitus des Uebersetzens, vom Grundtone an bis zur Septime, drey Intervalle, und zwar den Raum dreyer Terzen beträgt. Wir sind schuldig, wenn wir die Natur nachahmen wollen, den Ambitum des Untersetzens auf eine ähnliche Art auszudehnen; und also muß der letzte Ton, den wir unterwärts hinzufügen, mit dem gegebnen Centralton, von welchem sich die Linien auf beyden Seiten in gleicher Weite ausbreiten sollen, den Verhalt einer Septime machen.

§. 24.

Wir müssen die schon gefundnen Accorde in ihrem ganzen Umfange beybehalten, und da kommt vermittelst einer zweyten Schöpfung von Accorden hervor

1) der **Accord der None**, wenn eine Terz unter den Grundton der Septime geschoben wird, z. E. gis h d f, e gis h d f. fig. 10.

2) der **Accord der Undecime**, wenn eine Quinte unter den Grundton der Septime gesetzt wird, z. E. gis h d f; c gis h d f. fig. 11.

3) der **Accord der Terzdecime**, wenn eine Septime unter den Grundton der Septime gesetzt wird, z. E. gis h d f, a gis h d f. fig. 12.

§. 25.

„Was sind das für Dinge, eine **Undecime**, eine **Terzdecime**?„ Es sind, meine Herren —, weder Austern, noch Schneppen —. Es sind

musikallsche Intervalle. „Die müßten wir ja auch kennen,„ Verlangen Sie denn alles zu wissen? Sie wissen, was eine Septime, Secunde, None und Quarte ist. Genug, meine Herren, genug! Was wollen Sie sich um andere Intervalle bekümmern? Ueben Sie aus, welche Intervalle der Harmonie Sie wollen. Wenn Sie auch ihren rechten Nahmen nicht wissen, daran ist nichts gelegen. Den Grillenfängern und Klauberern kommt es zu, sich hierum zu bekümmern. Diese geben Acht auf das was in der Prari geschicht. Sie suchen die Gesetze der Harmonie nach vernünftigen Gründen zu erklären, und in einen Zusammenhang zu bringen; und dieses nennen sie, (mit Erlaubniß, meine Herren!) ein System —. Freylich käme es wohl Ihnen zu, ein System zu schreiben. Aber dazu haben Sie keine Zeit; und bedenken Sie hernach einmahl, wie sehr Ihre Verstandskräfte dabey angestrenget werden müsten. Sie würden verbunden seyn, ganze Packete heterodoxer Schriften vorhero durchzuwühlen; und hätten Sie wohl Geduld, ein musikalisches Buch zu lesen? Und wie sehr muß man sich manchesmahl martern, es zu verstehen? Sie, mein lieber Herr Hoforganist **Sorge**, dürfen sich nicht die stolzen Gedanken einkommen lassen, als ob man Sie zu diesen Herren rechnete. Davor sind Sie gesichert.

§. 26.

Ich nenne die drey durch das Untersetzen entstandnen Accorde unterschobne Accorde, und

will von jedem kürzlich besonders reden, ehe ich durch weitere Gründe zeige, daß sie würklich aus dem Untersetzen, und nicht aus dem Uebersetzen ihren Ursprung nehmen. Ob, und in wie weit ein jeder umgekehrt werden könne, ist in meinem Handbuche ꝛc. gesagt worden. Ihre Vorbereitung und Auflösung wird eben daselbst gelehret.

§. 27.

Da der **Accord der None**, in einem vierstimmigen Satze, nicht fünfstimmig ausgeübet werden kann: so muß man ihm nothwendig ein Intervall abschneiden, und dieses trift entweder die **Septime**, zumahl auf der Prima Toni, oder die **Quinte**. Im dreystimmigen galanten Satze kömmt er oft ohne Terz und Quinte, mit der Septime allein, vor. Im strengen dreystimmigen Satze hingegen ist es besser, die None mit der Terz zu begleiten. Der Nonenaccord findet allenthalben in der Tonleiter Platz; nur nicht auf der grossen Sexte, noch den beyden Septimen Toni minoris. Die Vereinbarung der None mit den fantastischen Accorden bleibt aus unserm eclectischen System weg; und wir haben allhier keine andere Nonensätze, als die aus Tönen bestehn, die die Tonleiter giebt; und die, unter den darinnen möglichen, gebräuchlichen und guten sind:

Nonensätze in C dur.

d	e	f	g	a	h	c
g	c(a)	d(h)	e(c)	f(d)	e(g)	f(a)
c	f	g	a	h	c	d
c	d	e	f	g	a	h

fig. 13.

Nonen-

Nonensätze in A mol.

h	c	d	e	f	gis
e	f (a)	gis (h)	c (a)	d (h)	c
c	d	e	f	gis	a
a	h	c	d	e	f

fig. 14.

NB. Der leztere Nonensatz enthält eine über sich auflösende None. Hierinnen hat die Septime keine Statt, eben so wenig als auf Prima Toni maj. und min.

Ungeachtet die None an sich nichts anders, als eine um eine Octave erhöhete, Secunde im Grunde ist: so ist sie doch in Absicht auf die harmonische Zeugung, Zusammensetzung, und das daher entstehende Tractament, von selbiger unterschieden. Die Secunde entsteht, wenn die Septime auf den Kopf gestellet wird, und sie wird von der Quarte und Sexte begleitet. Die None entsteht, wenn einem Septimenaccord eine Terz unterwärts hinzugefüget wird, und ihre Begleiterinnen sind die Terz, Quinte und Septime. Bey der Secunde stellt die tiefste Stimme die Septime vor, von welcher sie entspringet, und sie geht deswegen zur Auflösung abwärts. Bey der None hingegen ist die Dissonanz in der Oberstimme enthalten, weil die Septime, von welcher sie herkömmt, ihre Lage unverrückt behält, nur daß sie, durch die Unterschiebung einer Terz unter den Grundton, zur None wird. Aus diesem Grunde muß also die Oberstimme resolviren. Ist es Wunder, daß man zween ihrer Verbindung, Entstehung und Handhabung nach verschiedne Accorde mit verschiednen

schiednen Nahmen belegt, um sie von einander zu unterscheiden?

§. 28.

Der **Undecimenaccord** ist im Grunde sechsstimmig, wie man aus meinem **Handbuch** ꝛc. mit mehrern ersehen kann; und ich erinnere es allhier, um den Zusammenhang der Zeugung der Accorde desto deutlicher vor Augen zu legen. Man muß nemlich z. E. zwischen dem Basse c und den Oberstimmen g h d f annoch eine Terz supponiren. Aber diese Terz bleibt aus der Praxi und unserm eclectischen System weg, und der Accord besteht allhier aus nichts, als der Quinte, Septime, None und Undecime. Er kann annoch in diesem eclectischen System nirgends fünfstimmig ausgeübet werden, als **auf der Prima Toni**, z. E. c g h d f in C dur und C mol. Auf allen übrigen Klangseyten einer Tonart bleibt entweder die Septime oder None, und öfters bleiben alle beyde Intervallen weg, in welchem letztern Falle sich der sogenannte **Quintquartenaccord** zeiget, dessen Umkehrung einen aus der **Secunde** und **Quinte** bestehenden Accord giebt. Der dreystimmige Undecimenaccord, insgemein Quintquartenaccord, wird mit der Octave oder Quinte verdoppelt, und findet auf allen Seyten einer Tonleiter Statt. Aus dem Grunde, daß die None von der Secunde unterschieden wird, muß auch die Undecime von der Quarte unterschieden werden. Sowohl der Nonen- als der Undecimenaccord sind neue ursprüngliche Sätze in ihrer Art; aber nicht der Secunden- oder

Sext-

quartenaccord ꝛc. als welche von andern vermittelst der Umkehrung entstehen. Ich verweise den Leser, in Ansehung der Undecime, auf das achte Capitel in meinen Anmerkungen über das sorgische Compendium.

§. 29.

Der Terzdecimenaccord ist im Grunde siebenstimmig, wie ich in meinem Handbuche weitläuftig gezeigt habe, und man muß z. E. zwischen dem Basse A und den Oberstimmen gis h d f annoch zwo Terzen supponiren. Aber dieser siebenstimmige Accord bleibt aus der Praxi und unserm eclectischen Systeme weg, und der Terzdecimenaccord besteht allhier aus nichts, als aus der Septime, None, Undecime und Terzdecime, oder mit andern Namen aus der None, Septime, Serte und Quarte. Wir üben ihn annoch in diesem eclectischen System nirgends aus, als 1) auf der **Prime einer weichen Tonart**, z. E. auf A in A mol, a gis h d f. Wenn man ihn vierstimmig gebrauchen will, so bleibt entweder die Septime, None oder Undecime weg. 2) **Auf der Dominante einer jeden Tonart** in einem Orgelpunct. Hier wird er nur insgemein vierstimmig, mit Ausschliessung der None, gebraucht. Uebrigens mache ich aus eben dem Grunde, da zwischen einer None und Secunde, und einer Undecime und Quarte ein Unterscheid gemacht wird, auf gehörige Art zwischen der Terzdecime und der Serte einen Unterscheid. Dieses aber verhindert mich nicht,

die Terzdecime im Accompagnement mit 6, so wie die Undecime mit 4 zu zeichnen.

Vter Absatz,
worinnen die Lehre von dem Untersetzen durch neue Gründe befestigt wird.

§. 30.

Die Frage scheinet lächerlich zu seyn, ob die Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccorde durchs **Untersetzen** oder **Uebersetzen** entstehen. Sie wird aber lächerlich zu scheinen aufhören, wenn man bedenkt, daß, so wie alle Töne, also alle Intervallen und Accorde innerhalb dem Bezirk der Octave ihren Grund haben müssen. Um zu erfahren, ob, da sowohl bey dem Untersetzen, als beym Uebersetzen die Octave überschritten wird, es mit diesem Ueberschreiten einerley Bewandtniß habe, fragt es sich, für welchen andern Dreyklang oder Septimenaccord der Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccord eigentlich steht, oder gebraucht wird. **Nach der Lehre vom Uebersetzen** ist der tiefste Ton der **Hauptgrundklang**, und da steht folglich der Nonen- Undecimen- oder Terzdecimenaccord für den zu diesem tiefsten Tone gehörigen Dreyklang oder Septimenaccord. **Nach der Lehre vom Untersetzen** ist der tiefste Ton eines Nonen- Undecimen- oder Terzdecimenaccords nur **ein untergeschobner Ton, der an der Stelle des eigentlichen Grundklanges steht.** Bey

dem

dem Undecimenaccord steht nach diesen letzter der tiefste Ton anstatt der darüber liegenden Terz. Bey dem Undecimenaccord steht derselbe anstatt der darüber liegende Quinte, und bey dem Tredecimenaccord steht derselbe für die Septime drüber.

§. 31.

Ich setze den Nonenaccord d f a c e. Nach dieser lehrer vom Uebersetzen steht dieser Accord für den Dreyklang d f a, oder den untersten Septimenaccord d f a c, nach der lehre vom Untersetzen aber für den mittelsten Dreyklang f a c, oder den obersten Septimenaccord f a c e. Dort hat der Nonenaccord seinen Grund ausserhalb der Octave, hat ihn ausserhalb e — e. Allhier hat er seinen Grund innerhalb den Gränzen der Octave, nemlich innerhalb c — e. Wer siehet nicht, daß es mit dem Uebersetzreiten der Octave durch das Untersetzen eine ganz andere Bewandnis hat, als mit dem durch Uebersetzen? Wer sieht aber nicht zugleich, daß die lehre vom Uebersetzen sogleich wider das Grundgesetz der Harmonie, vermittelst welchen alle nur mögliche Accorde innerhalb dem Umfang der Octave aber den Grund haben müssen, verstößt?

§. 32.

Weil so wohl nach der lehre vom Uebersetzen, als nach der vom Untersetzen nichts in der Musik gemacht werden kann, wo kein Dreyklang oder ein Septimenaccord nicht entweder würklich vorhanden ist, (es geschehe nun in Natura, oder durch ihre

Umſtänden;) oder welches nicht darauf ſein Abſehen hat: ſo wollen wir die beyden erſten Grundaccorde, nemlich den Dreyklang und Septimenaccord, Hauptgrundaccorde nennen. Die übrigen Grundaccorde aber, als den Nonen-Undecimen und Terzdecimenaccord, die nur in ihrer Art Grundaccorde ſind, nicht aber in Abſicht aufs Ganze, mögen Nebengrundaccorde heiſſen. Dieſe allgemeine Benennungen werden uns hin und wieder in der Folge bequemer zum Gebrauche ſeyn, als die beſondern Nahmen eines jeden Accordes.

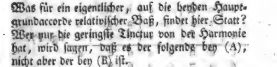
§. 13.

Wir wollen itzo aus der ausübenden Muſik den Umſtand verwerfen, daß die Nebengrundaccorde, nicht für den Dreyklang oder Septimenaccord ihres tiefen Grundklangs eigentlich ſtehen, ſondern daß dieſer Grundklang, ein untergeſetzt oder Ton, und alſo ein unergentlicher Grundklang iſt. Sodann vom Tonſatze an, und da beſtätigt es die allgemeine Praxis, daß derjenige für den in ihm ein Fallnen oberſten Septimenaccord, der auf dem nächſtfolgenden Dreyklang geordnet iſt; nicht aber für den unterſten Dreyklang oder den unterſten Septimenaccord, gebraucht wird. Man ſehe folgendes Exempel:

f	e	e	d	
d	c	d	b	
b	a	c	g	
g	f	a	f	
	e	e	d	
9	8	6	5	
7	6	5	3	

Man

Was für ein eigentlicher, auf die beyden Hauptgrundaccorde relativischer Baß, findet hier Statt? Wer nur die geringste Einsicht von der Harmonie hat, wird sagen, daß es der folgende bey (A), nicht aber der bey (B) ist.



Wo erblickt man in der auf den Baß bey (B) sich gründenden Harmonie, diejenigen Töne, die den Character des Nonenaccords ausmachen, hingegen bey (A) die None, als Septime, der Erzeugung der Accorde gemäß vorhanden ist? Denn selbst der Uebersetzer läugnet nicht, daß der Septimenaccord eher als der Nonenaccord existire. Es stehet ja zween Septimensätze zusammen, um einen Nonenaccord daraus zu bilden. Ist es also nicht absurd, ein Intervall als None in der That erscheinen zu lassen, ihr es sich noch in selbiger als Septime gezeigt hat? Dieses aber geschicht, wenn man den Baß bey (B) als den Hauptgrundbaß von dem gegebenen Exempel, betrachtet. Ich gebe ein andre Exempel, nemlich:

e	c	d	d	c	h	h	c
c	a	a	gis	a	a	gis	a
a	f	f	e	e	f	e	e

fig. 17.

c	d	h	e	a	d	e	a
6	9	7	9	3	6	✱	
		3	5✱		5		

Ich ſage, daß dieſe Harmonie auf folgende Hauptharmonie bey (C), nicht aber auf die bey (D) ihr Abſehen hat.

(C)

e	e	d	d	c	h	h	c
c	a	a	gis	a	a	gis	a
e	f	f	e	e	d	e	e

fig. 18.

a	f	h	e	a	h	e	a
	7	7	7	3	7	✱	
			✱				

Sorgiſcher Grundbaß.

(D)

	7	7	7				
a	5✱	8			7	✱	
	d	h	c	a	h	e	a

§. 34.

Ich gehe zum Undecimenaccord fort, und ſage, daß derſelbe für den in ihm enthaltenen oberſten Septimenaccord des Baßtons, geſetzt wird, als:

g	g	g	c	c	c	c	h	c
c	h	c	a	g	b	a	g	g
g	f	e	f	e	e	f	f	e
e	d	c	c	c	c	c	d	c

fig. 19. — fig. 20.

C — C — c c

Der Undecimenaccord ist in den Noten c d f h g enthalten, und die Hauptgrundharmonie zu dem Exempel ist die folgende bey (E), nicht aber die bey (F) nach sorgischer Art:

(E)

c	h	c		a	g
g	g	g		f	e
e	f	e		c	c
c	d	c		c	c
c	g	c		f	e

fig. 21.

Sorgischer Grundbaß.

(F)

c	h	c		a g
g	g	g		f e
e	e	e		c c
c	c	c		f c

Ingleichen:

(E)

c		c	h	c
b		a	g	g
g		f	f	e
e		f	d	c
c		f	g	c

fig. 22.

Sorgischer Grundbaß.

(F)

		7		8
		5		
		3		
c		f	c	c

Herr Sorge mag seinen Baß vierstimmig aussetzen, und die Relation der Accorde zeigen.

§. 35.

Hier folgt endlich ein Exempel vom Terzdecimenaccord, von welchem ich ſage, daß er für den in ihm enthaltnen oberſten Septimenaccord, nicht aber für den Septimenaccord der Baßnote geſetzt wird.

fig. 23.

f	e	d	d cis	d
d	cis	d	b a	a
a	b	a	g g	f
a	g	f	e e	d
d	d	d	g a	d

oder:

fig. 24.

d	d	cis		d
c	b	b		a
fis	g	g		f
d	d	e		f
d	d	d		d

Hier iſt die Hauptgrundharmonie, auf welche ſich die vorhergehende Harmonie in Anſehung des Terzdecimenaccords beziehet, die folgende bey (G); nicht aber die bey (H).

(G)

fig. 25.

d	e	d	d cis	d
a	b	a	g g	f
f	g	f	e e	d
d	cis	d	e a	d

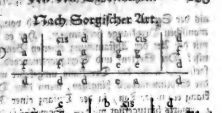
(G)

fig. 26.

c	b	b		a
fis	g	g		f
d	d	e		f
d	g	cis		d

Nach

Nach Sorgischer Art.



Was folgt aus allem diesen? Dieses, daß die drey Accorde, wovon die Rede ist, der Monen-Undecimen- und Terzdecimenaccord, nicht von dem untersten Dreyklang, und dem darauf gebauten Septimensatze, sondern von dem in ihnen enthaltenen obersten Septimenaccorde abstammen. Denn was von einander abstammet, kann einander substituirt werden, wenn nicht eine andere Regel der harmonischen Fortschreitung der Intervallen solches verhindert. Nur muß man nicht verlangen, daß es mit der Abstammung überall auf einerley Art zugehen soll, da solches weder theoretisch, wegen des Ambitus der Octave, noch practisch wegen der durch die Art der Substitution entstehenden Verhältnisse des einen Accords gegen den andern, in Ansehung seines Gebrauchs, möglich ist. Es wird niemand leugnen, daß sowohl der Septimenaccord, als

als der Sexten- und Sextquartenaccord vom harmoniſchen Dreyklange herſtammet. Hat es aber mit der Art der Abſtammung einerley Bewandtniß? Der Sexten- und Sextquartenaccord entſpringet, wenn der Dreyklang umgekehrt wird; der Septimenaccord hingegen, wenn dem Dreyklang ein neuer Ton, in der Diſtanz einer Terz, oberwärts hinzugefügt wird —. Sowohl die harte Tonart von g, als die weiche von a iſt mit C dur im erſten Grade verwandt. Aber die Verwandtſchaft entſteht auf verſchiedne Art —.

(Die Fortſetzung in dem folgenden Stücke.)

Historisch-Kritische

Beyträge

zur

Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

V. Band.

Drittes Stück.

Nebst vier Notentafeln.

Berlin,
Verlegts Gottlieb August Lange.
1761.

Inhalt.

I. Fortgesetzte Untersuchung der sorgischen Lehre von der Entstehung der dissonirenden Sätze.

II. Vermischte Sachen.

III. Beschluß des Glückwünschungs-Schreibens an den Herrn Rolle.

IV. Neuigkeiten.

V. Fortsetzung der Abhandlung des du Bos.

I.

Fortgesetzte Untersuchung der sorgischen Lehre von der Entstehung der dissonirenden Sätze.

§. 37.

Jemand, dem es gleichgültig zu seyn scheinet, ob die Accorde durchs Untersetzen oder Uebersetzen entstehen, und der entweder auf die eine oder andere Art allein, ohne beyde gehörig zu brauchen, die Accorde hervorbringen will, wird fragen: **warum man nicht den Septimenaccord durch eine dem Dreyklang unterwärts hinzugefügte Terz entspringen lässet?** Zur Beantwortung dieser Frage dienet, daß, wenn man auf diese Art den Septimensatz entspringen liesse, daraus folgen müßte, daß derselbe für den in ihm enthaltnen obersten Dreyklang stehen könnte. Dieses aber findet nicht Statt, und die Substitution hat, der allgemeinen Erfahrung nach, nirgends Platz, als zwischen dem Septimenaccord, und dem in ihm enthaltnen tiefen Dreyklang. Man sehe

fig. 27. (a) (b) (c). Ich sage, daß in der Harmonie bey (C) die Harmonie von dem Exempel bey (A) zum Grunde liegt; nicht aber die bey (D). Das Exempel bey (B) dient dazu, um die Relation zwischen dem bey (A) und (C) desto besser einzusehen.

§. 38.

Wie der Septimenaccord mit seinen Umkehrungen, und der Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccord einander substituirt werden können, wird aus den Exempeln bey fig. 28. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) zu ersehen seyn. Der Hauptgegenstand der Substitution ist allhier der verminderte Septimenaccord gis h d f, bey (a), dessen Umkehrungen bey (b)(c)(d) nach der Ordnung erscheinen; und welcher bey (e) in einen Nonenaccord; bey (f) in einen Undecimen- und bey (g) in einen Terzdecimenaccord verwandelt wird.

§. 39.

Noch ein Exempel bey fig. 29. wo ich bey (a) die Grundharmonie in Dreyklängen und Septenaccorden voranschicke. Bey (b) werden einige Dreyklänge in Septimensätze; und bey (c) einige Septimensätze in Nonenaccorde; bey (d) aber in Undecimen- und Terzdecimensätze verwandelt.

§. 40.

Man wird in allen diesen Exempeln beobachtet haben, daß alle drey Intervalle, die None, Undecime und Terzdecime, die Fortschreitung der Septime in allen Stücken nachahmen, so wie es

an

Tab. I.

Sonnleithner sc.

Digitized by Google

Digitized by Google

(b)

(a) (b) (x) (c) (d)

Songe

Fig. 30.

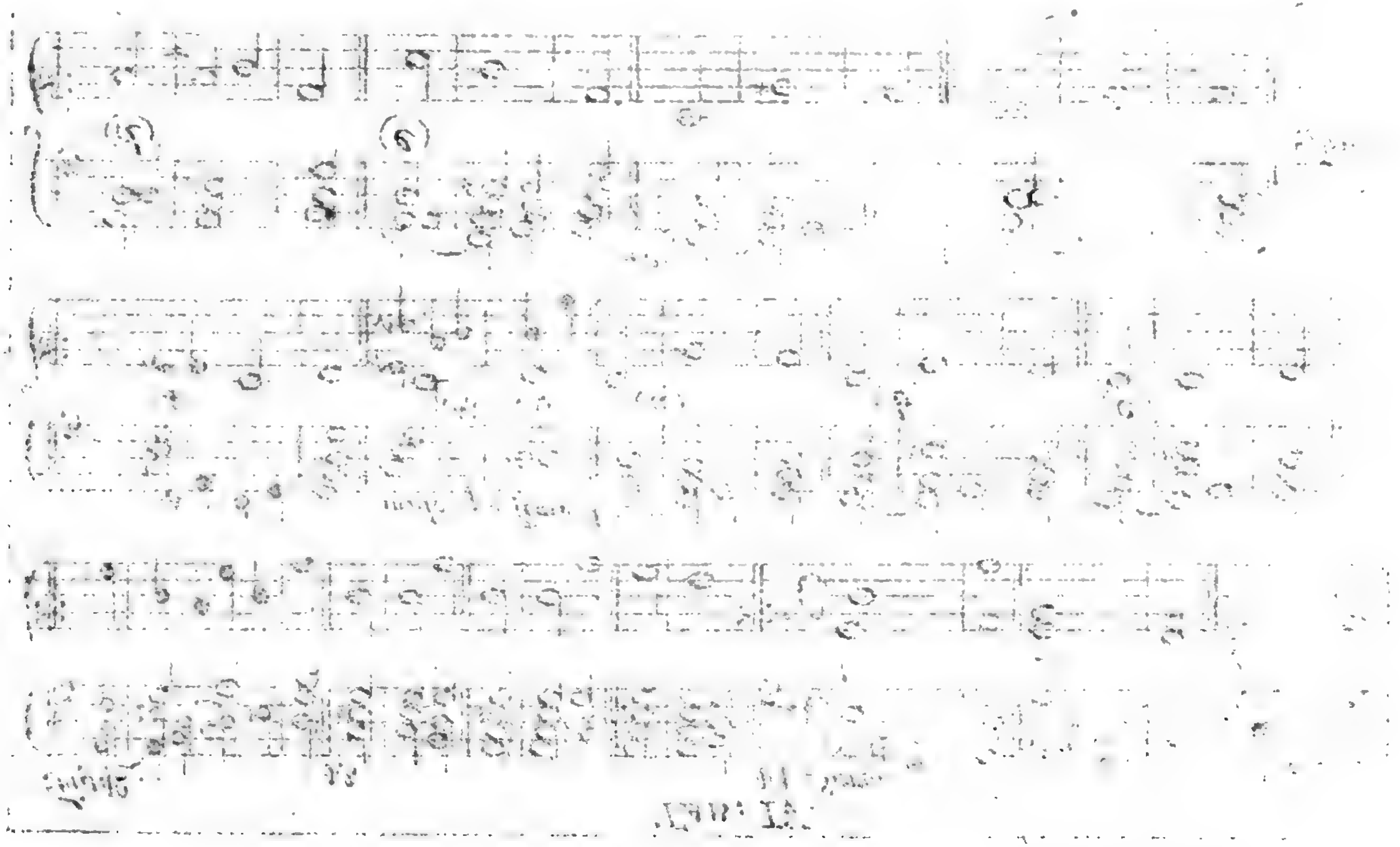
TAB. II.

Digitized by Google

Tab. III.
Fig. 1.
Fig. 2.
Fig. 3.
Fig. 4.
Fig. 5.
Fig. 6.
Fig. 7.
Fig. 8.
Fig. 9.
Fig. 10.
Fig. 11.
Fig. 12.
Fig. 13.
Fig. 14.
Fig. 15.
Fig. 16.
Fig. 17.
Fig. 18.
Fig. 19.
Fig. 20.
Fig. 21.
Fig. 22.
Fig. 23.
Fig. 24.
Fig. 25.
Fig. 26.
Fig. 27.
Fig. 28.
Fig. 29.
Fig. 30.
Fig. 31.
Fig. 32.
Fig. 33.
Fig. 34.
Fig. 35.
Fig. 36.
Fig. 37.
Fig. 38.
Fig. 39.
Fig. 40.
Fig. 41.
Fig. 42.
Fig. 43.
Fig. 44.
Fig. 45.
Fig. 46.
Fig. 47.
Fig. 48.
Fig. 49.
Fig. 50.
Fig. 51.
Fig. 52.
Fig. 53.
Fig. 54.
Fig. 55.
Fig. 56.
Fig. 57.
Fig. 58.
Fig. 59.
Fig. 60.
Fig. 61.
Fig. 62.
Fig. 63.
Fig. 64.
Fig. 65.
Fig. 66.
Fig. 67.
Fig. 68.
Fig. 69.
Fig. 70.
Fig. 71.
Fig. 72.
Fig. 73.
Fig. 74.
Fig. 75.
Fig. 76.
Fig. 77.
Fig. 78.
Fig. 79.
Fig. 80.
Fig. 81.
Fig. 82.
Fig. 83.
Fig. 84.
Fig. 85.
Fig. 86.
Fig. 87.
Fig. 88.
Fig. 89.
Fig. 90.
Fig. 91.
Fig. 92.
Fig. 93.
Fig. 94.
Fig. 95.
Fig. 96.
Fig. 97.
Fig. 98.
Fig. 99.
Fig. 100.
Fig. 101.
Fig. 102.
Fig. 103.
Fig. 104.
Fig. 105.
Fig. 106.
Fig. 107.
Fig. 108.
Fig. 109.
Fig. 110.
Fig. 111.
Fig. 112.
Fig. 113.
Fig. 114.
Fig. 115.
Fig. 116.
Fig. 117.
Fig. 118.
Fig. 119.
Fig. 120.
Fig. 121.
Fig. 122.
Fig. 123.
Fig. 124.
Fig. 125.
Fig. 126.
Fig. 127.
Fig. 128.
Fig. 129.
Fig. 130.
Fig. 131.
Fig. 132.
Fig. 133.
Fig. 134.
Fig. 135.
Fig. 136.
Fig. 137.
Fig. 138.
Fig. 139.
Fig. 140.
Fig. 141.
Fig. 142.
Fig. 143.
Fig. 144.
Fig. 145.
Fig. 146.
Fig. 147.
Fig. 148.
Fig. 149.
Fig. 150.
Fig. 151.
Fig. 152.
Fig. 153.
Fig. 154.
Fig. 155.
Fig. 156.
Fig. 157.
Fig. 158.
Fig. 159.
Fig. 160.
Fig. 161.
Fig. 162.
Fig. 163.
Fig. 164.
Fig. 165.
Fig. 166.
Fig. 167.
Fig. 168.
Fig. 169.
Fig. 170.
Fig. 171.
Fig. 172.
Fig. 173.
Fig. 174.
Fig. 175.
Fig. 176.
Fig. 177.
Fig. 178.
Fig. 179.
Fig. 180.
Fig. 181.
Fig. 182.
Fig. 183.
Fig. 184.
Fig. 185.
Fig. 186.
Fig. 187.
Fig. 188.
Fig. 189.
Fig. 190.
Fig. 191.
Fig. 192.
Fig. 193.
Fig. 194.
Fig. 195.
Fig. 196.
Fig. 197.
Fig. 198.
Fig. 199.
Fig. 200.
Fig. 201.
Fig. 202.
Fig. 203.
Fig. 204.
Fig. 205.
Fig. 206.
Fig. 207.
Fig. 208.
Fig. 209.
Fig. 210.
Fig. 211.
Fig. 212.
Fig. 213.
Fig. 214.
Fig. 215.
Fig. 216.
Fig. 217.
Fig. 218.
Fig. 219.
Fig. 220.
Fig. 221.
Fig. 222.
Fig. 223.
Fig. 224.
Fig. 225.
Fig. 226.
Fig. 227.
Fig. 228.
Fig. 229.
Fig. 230.
Fig. 231.
Fig. 232.
Fig. 233.
Fig. 234.
Fig. 235.
Fig. 236.
Fig. 237.
Fig. 238.
Fig. 239.
Fig. 240.
Fig. 241.
Fig. 242.
Fig. 243.
Fig. 244.
Fig. 245.
Fig. 246.
Fig. 247.
Fig. 248.
Fig. 249.
Fig. 250.
Fig. 251.
Fig. 252.
Fig. 253.
Fig. 254.
Fig. 255.
Fig. 256.
Fig. 257.
Fig. 258.
Fig. 259.
Fig. 260.
Fig. 261.
Fig. 262.
Fig. 263.
Fig. 264.
Fig. 265.
Fig. 266.
Fig. 267.
Fig. 268.
Fig. 269.
Fig. 270.
Fig. 271.
Fig. 272.
Fig. 273.
Fig. 274.
Fig. 275.
Fig. 276.
Fig. 277.
Fig. 278.
Fig. 279.
Fig. 280.
Fig. 281.
Fig. 282.
Fig. 283.
Fig. 284.
Fig. 285.
Fig. 286.
Fig. 287.
Fig. 288.
Fig. 289.
Fig. 290.
Fig. 291.
Fig. 292.
Fig. 293.
Fig. 294.
Fig. 295.
Fig. 296.
Fig. 297.
Fig. 298.
Fig. 299.
Fig. 300.
Fig. 301.
Fig. 302.
Fig. 303.
Fig. 304.
Fig. 305.
Fig. 306.
Fig. 307.
Fig. 308.
Fig. 309.
Fig. 310.
Fig. 311.
Fig. 312.
Fig. 313.
Fig. 314.
Fig. 315.
Fig. 316.
Fig. 317.
Fig. 318.
Fig. 319.
Fig. 320.
Fig. 321.
Fig. 322.
Fig. 323.
Fig. 324.
Fig. 325.
Fig. 326.
Fig. 327.
Fig. 328.
Fig. 329.
Fig. 330.
Fig. 331.
Fig. 332.
Fig. 333.
Fig. 334.
Fig. 335.
Fig. 336.
Fig. 337.
Fig. 338.
Fig. 339.
Fig. 340.
Fig. 341.
Fig. 342.
Fig. 343.
Fig. 344.
Fig. 345.
Fig. 346.
Fig. 347.
Fig. 348.
Fig. 349.
Fig. 350.
Fig. 351.
Fig. 352.
Fig. 353.
Fig. 354.
Fig. 355.
Fig. 356.
Fig. 357.
Fig. 358.
Fig. 359.
Fig. 360.
Fig. 361.
Fig. 362.
Fig. 363.
Fig. 364.
Fig. 365.
Fig. 366.
Fig. 367.
Fig. 368.
Fig. 369.
Fig. 370.
Fig. 371.
Fig. 372.
Fig. 373.
Fig. 374.
Fig. 375.
Fig. 376.
Fig. 377.
Fig. 378.
Fig. 379.
Fig. 380.
Fig. 381.
Fig. 382.
Fig. 383.
Fig. 384.
Fig. 385.
Fig. 386.
Fig. 387.
Fig. 388.
Fig. 389.
Fig. 390.
Fig. 391.
Fig. 392.
Fig. 393.
Fig. 394.
Fig. 395.
Fig. 396.
Fig. 397.
Fig. 398.
Fig. 399.
Fig. 400.
Fig. 401.
Fig. 402.
Fig. 403.
Fig. 404.
Fig. 405.
Fig. 406.
Fig. 407.
Fig. 408.
Fig. 409.
Fig. 410.
Fig. 411.
Fig. 412.
Fig. 413.
Fig. 414.
Fig. 415.
Fig. 416.
Fig. 417.
Fig. 418.
Fig. 419.
Fig. 420.
Fig. 421.
Fig. 422.
Fig. 423.
Fig. 424.
Fig. 425.
Fig. 426.
Fig. 427.
Fig. 428.
Fig. 429.
Fig. 430.
Fig. 431.
Fig. 432.
Fig. 433.
Fig. 434.
Fig. 435.
Fig. 436.
Fig. 437.
Fig. 438.
Fig. 439.
Fig. 440.
Fig. 441.
Fig. 442.
Fig. 443.
Fig. 444.
Fig. 445.
Fig. 446.
Fig. 447.
Fig. 448.
Fig. 449.
Fig. 450.
Fig. 451.
Fig. 452.
Fig. 453.
Fig. 454.
Fig. 455.
Fig. 456.
Fig. 457.
Fig. 458.
Fig. 459.
Fig. 460.
Fig. 461.
Fig. 462.
Fig. 463.
Fig. 464.
Fig. 465.
Fig. 466.
Fig. 467.
Fig. 468.
Fig. 469.
Fig. 470.
Fig. 471.
Fig. 472.
Fig. 473.
Fig. 474.
Fig. 475.
Fig. 476.
Fig. 477.
Fig. 478.
Fig. 479.
Fig. 480.
Fig. 481.
Fig. 482.
Fig. 483.
Fig. 484.
Fig. 485.
Fig. 486.
Fig. 487.
Fig. 488.
Fig. 489.
Fig. 490.
Fig. 491.
Fig. 492.
Fig. 493.
Fig. 494.
Fig. 495.
Fig. 496.
Fig. 497.
Fig. 498.
Fig. 499.
Fig. 500.
Fig. 501.
Fig. 502.
Fig. 503.
Fig. 504.
Fig. 505.
Fig. 506.
Fig. 507.
Fig. 508.
Fig. 509.
Fig. 510.
Fig. 511.
Fig. 512.
Fig. 513.
Fig. 514.
Fig. 515.
Fig. 516.
Fig. 517.
Fig. 518.
Fig. 519.
Fig. 520.
Fig. 521.
Fig. 522.
Fig. 523.
Fig. 524.
Fig. 525.
Fig. 526.
Fig. 527.
Fig. 528.
Fig. 529.
Fig. 530.
Fig. 531.
Fig. 532.
Fig. 533.
Fig. 534.
Fig. 535.
Fig. 536.
Fig. 537.
Fig. 538.
Fig. 539.
Fig. 540.
Fig. 541.
Fig. 542.
Fig. 543.
Fig. 544.
Fig. 545.
Fig. 546.
Fig. 547.
Fig. 548.
Fig. 549.
Fig. 550.
Fig. 551.
Fig. 552.
Fig. 553.
Fig. 554.
Fig. 555.
Fig. 556.
Fig. 557.
Fig. 558.
Fig. 559.
Fig. 560.
Fig. 561.
Fig. 562.
Fig. 563.
Fig. 564.
Fig. 565.
Fig. 566.
Fig. 567.
Fig. 568.
Fig. 569.
Fig. 570.
Fig. 571.
Fig. 572.
Fig. 573.
Fig. 574.
Fig. 575.
Fig. 576.
Fig. 577.
Fig. 578.
Fig. 579.
Fig. 580.
Fig. 581.
Fig. 582.
Fig. 583.
Fig. 584.
Fig. 585.
Fig. 586.
Fig. 587.
Fig. 588.
Fig. 589.
Fig. 590.
Fig. 591.
Fig. 592.
Fig. 593.
Fig. 594.
Fig. 595.
Fig. 596.
Fig. 597.
Fig. 598.
Fig. 599.
Fig. 600.
Fig. 601.
Fig. 602.
Fig. 603.
Fig. 604.
Fig. 605.
Fig. 606.
Fig. 607.
Fig. 608.
Fig. 609.
Fig. 610.
Fig. 611.
Fig. 612.
Fig. 613.
Fig. 614.
Fig. 615.
Fig. 616.
Fig. 617.
Fig. 618.
Fig. 619.
Fig. 620.
Fig. 621.
Fig. 622.
Fig. 623.
Fig. 624.
Fig. 625.
Fig. 626.
Fig. 627.
Fig. 628.
Fig. 629.
Fig. 630.
Fig. 631.
Fig. 632.
Fig. 633.
Fig. 634.
Fig. 635.
Fig. 636.
Fig. 637.
Fig. 638.
Fig. 639.
Fig. 640.
Fig. 641.
Fig. 642.
Fig. 643.
Fig. 644.
Fig. 645.
Fig. 646.
Fig. 647.
Fig. 648.
Fig. 649.
Fig. 650.
Fig. 651.
Fig. 652.
Fig. 653.
Fig. 654.
Fig. 655.
Fig. 656.
Fig. 657.
Fig. 658.
Fig. 659.
Fig. 660.
Fig. 661.
Fig. 662.
Fig. 663.
Fig. 664.
Fig. 665.
Fig. 666.
Fig. 667.
Fig. 668.
Fig. 669.
Fig. 670.
Fig. 671.
Fig. 672.
Fig. 673.
Fig. 674.
Fig. 675.
Fig. 676.
Fig. 677.
Fig. 678.
Fig. 679.
Fig. 680.
Fig. 681.
Fig. 682.
Fig. 683.
Fig. 684.
Fig. 685.
Fig. 686.
Fig. 687.
Fig. 688.
Fig. 689.
Fig. 690.
Fig. 691.
Fig. 692.
Fig. 693.
Fig. 694.
Fig. 695.
Fig. 696.
Fig. 697.
Fig. 698.
Fig. 699.
Fig. 700.
Fig. 701.
Fig. 702.
Fig. 703.
Fig. 704.
Fig. 705.
Fig. 706.
Fig. 707.
Fig. 708.
Fig. 709.
Fig. 710.
Fig. 711.
Fig. 712.
Fig. 713.
Fig. 714.
Fig. 715.
Fig. 716.
Fig. 717.
Fig. 718.
Fig. 719.
Fig. 720.
Fig. 721.
Fig. 722.
Fig. 723.
Fig. 724.
Fig. 725.
Fig. 726.
Fig. 727.
Fig. 728.
Fig. 729.
Fig. 730.
Fig. 731.
Fig. 732.
Fig. 733.
Fig. 734.
Fig. 735.
Fig. 736.
Fig. 737.
Fig. 738.
Fig. 739.
Fig. 740.
Fig. 741.
Fig. 742.
Fig. 743.
Fig. 744.
Fig. 745.
Fig. 746.
Fig. 747.
Fig. 748.
Fig. 749.
Fig. 750.
Fig. 751.
Fig. 752.
Fig. 753.
Fig. 754.
Fig. 755.
Fig. 756.
Fig. 757.
Fig. 758.
Fig. 759.
Fig. 760.
Fig. 761.
Fig. 762.
Fig. 763.
Fig. 764.
Fig. 765.
Fig. 766.
Fig. 767.
Fig. 768.
Fig. 769.
Fig. 770.
Fig. 771.
Fig. 772.
Fig. 773.
Fig. 774.
Fig. 775.
Fig. 776.
Fig. 777.
Fig. 778.
Fig. 779.
Fig. 780.
Fig. 781.
Fig. 782.
Fig. 783.
Fig. 784.
Fig. 785.
Fig. 786.
Fig. 787.
Fig. 788.
Fig. 789.
Fig. 790.
Fig. 791.
Fig. 792.
Fig. 793.
Fig. 794.
Fig. 795.
Fig. 796.
Fig. 797.
Fig. 798.
Fig. 799.
Fig. 800.
Fig. 801.
Fig. 802.
Fig. 803.
Fig. 804.
Fig. 805.
Fig. 806.
Fig. 807.
Fig. 808.
Fig. 809.
Fig. 810.
Fig. 811.
Fig. 812.
Fig. 813.
Fig. 814.
Fig. 815.
Fig. 816.
Fig. 817.
Fig. 818.
Fig. 819.
Fig. 820.
Fig. 821.
Fig. 822.
Fig. 823.
Fig. 824.
Fig. 825.
Fig. 826.
Fig. 827.
Fig. 828.
Fig. 829.
Fig. 830.
Fig. 831.
Fig. 832.
Fig. 833.
Fig. 834.
Fig. 835.
Fig. 836.
Fig. 837.
Fig. 838.
Fig. 839.
Fig. 840.
Fig. 841.
Fig. 842.
Fig. 843.
Fig. 844.
Fig. 845.
Fig. 846.
Fig. 847.
Fig. 848.
Fig. 849.
Fig. 850.
Fig. 851.
Fig. 852.
Fig. 853.
Fig. 854.
Fig. 855.
Fig. 856.
Fig. 857.
Fig. 858.
Fig. 859.
Fig. 860.
Fig. 861.
Fig. 862.
Fig. 863.
Fig. 864.
Fig. 865.
Fig. 866.
Fig. 867.
Fig. 868.
Fig. 869.
Fig. 870.
Fig. 871.
Fig. 872.
Fig. 873.
Fig. 874.
Fig. 875.
Fig. 876.
Fig. 877.
Fig. 878.
Fig. 879.
Fig. 880.
Fig. 881.
Fig. 882.
Fig. 883.
Fig. 884.
Fig. 885.
Fig. 886.
Fig. 887.
Fig. 888.
Fig. 889.
Fig. 890.
Fig. 891.
Fig. 892.
Fig. 893.
Fig. 894.
Fig. 895.
Fig. 896.
Fig. 897.
Fig. 898.
Fig. 899.
Fig. 900.
Fig. 901.
Fig. 902.
Fig. 903.
Fig. 904.
Fig. 905.
Fig. 906.
Fig. 907.
Fig. 908.
Fig. 909.
Fig. 910.
Fig. 911.
Fig. 912.
Fig. 913.
Fig. 914.
Fig. 915.
Fig. 916.
Fig. 917.
Fig. 918.
Fig. 919.
Fig. 920.
Fig. 921.
Fig. 922.
Fig. 923.
Fig. 924.
Fig. 925.
Fig. 926.
Fig. 927.
Fig. 928.
Fig. 929.
Fig. 930.
Fig. 931.
Fig. 932.
Fig. 933.
Fig. 934.
Fig. 935.
Fig. 936.
Fig. 937.
Fig. 938.
Fig. 939.
Fig. 940.
Fig. 941.
Fig. 942.
Fig. 943.
Fig. 944.
Fig. 945.
Fig. 946.
Fig. 947.
Fig. 948.
Fig. 949.
Fig. 950.
Fig. 951.
Fig. 952.
Fig. 953.
Fig. 954.
Fig. 955.
Fig. 956.
Fig. 957.
Fig. 958.
Fig. 959.
Fig. 960.
Fig. 961.
Fig. 962.
Fig. 963.
Fig. 964.
Fig. 965.
Fig. 966.
Fig. 967.
Fig. 968.
Fig. 969.
Fig. 970.
Fig. 971.
Fig. 972.
Fig. 973.
Fig. 974.
Fig. 975.
Fig. 976.
Fig. 977.
Fig. 978.
Fig. 979.
Fig. 980.
Fig. 981.
Fig. 982.
Fig. 983.
Fig. 984.
Fig. 985.
Fig. 986.
Fig. 987.
Fig. 988.
Fig. 989.
Fig. 990.
Fig. 991.
Fig. 992.
Fig. 993.
Fig. 994.
Fig. 995.
Fig. 996.
Fig. 997.
Fig. 998.
Fig. 999.
Fig. 1000.

Digitized by Google

Tab. IV.
Cithara
Cithara



Digitized by Google

an ihrem Orte die Quinte, Terz und die tiefe Stimme der Secunde, in den dreyfachen Umkehrungen des Septimensatzes, thun. Sie lassen sich auf einerley Art vorbereiten und auflösen. Ist alles dieses nicht Beweis genug, daß der Nonen- Undecimen- und Terzdecimensatz von dem Septimenaccorde abstammen; und daß man, um den Ursprung der drey besagten Accorde zu finden, nicht über- sondern **untersetzen** muß? Gewiß, man muß so verstockt, oder so unwissend in dem seyn, was alle Tage in der Praxi geschicht, wie der Herr Sorge; und man muß so wenig richtige Begriffe, wie derselbe, von Grundsätzen haben, um nur einen Augenblick daran zu zweifeln.

§. 41.

Ich will die Lehre von der Ordnung und Entstehung der Accorde kürzlich wiederhohlen, und sage:

1) Daß alle nur mögliche Harmonien, überhaupt gesprochen, auf den **Dreyklang**, insbesondere aber alle dreystimmige Sätze auf den Dreyklang, alle vier- und mehrstimmige aber auf den **Septimenaccord** zurückgeführt werden.

2) Der Dreyklang wird vermittelst seiner zweyfachen Umkehrung entweder in einen **Sexten-** oder **Sextquartenaccord** umgeformet.

3) Der **Septimenaccord** entsteht, wenn dem Dreyklang eine Terz oberwärts hinzugefügt wird, und ist einer dreyfachen Umkehrung fähig. Die erste giebt einen **Sext-**

quintenaccord; die andere einen Terz- quarten- und die dritte einen Secundensatz.

4) Der Nonenaccord entsteht, wenn dem Septimenaccord eine Terz unterwärts hinzugefügt wird.

5) Der Undecimenaccord entsteht, wenn dem Septimenaccord eine Quinte unterwärts hinzugefügt wird.

6) Der Terzdecimenaccord entsteht, wenn dem Septimenaccord eine Septime unterwärts hinzugefügt wird.

7) Die drey letzten Accorde sind untergeschobne Accorde, die, ob sie gleich den Bezirk der Octave überschreiten, dennoch innerhalb derselben ihren Grund haben, und auf die Septime zurückgeführt werden müssen.

VIter Absatz,
worinnen die Einwendungen des Herrn Sorge wider das Untersetzen geprüft werden.

§. 42.

Hier sehe ich nun den Herrn Sorge den Mund erstaunlich weit aufthun, und Mine machen, etwas wider mich vorbringen zu wollen. Der Streit über das Unter- und Uebersetzen ist ein vortheilhafter Streit für denselben. Er würde, wenn ich in der Lehre von der Harmonie, durch ein unglückliches

ches Geſchicke, ſeiner Meinung wäre, die meinige ergreiffen, um Gelegenheit zu haben, etwas drucken zu laſſen. Nicht die Liebe zur Wahrheit, ſondern die Begierde, einen kleinen Gewinn zu erſchnappen, (ein Umſtand, den man ihm aus Mitleid überſehen würde, wenn er nicht mit ſo vieler Unwiſſenheit und Schwärmerey als Unverſchämtheit begleitet wäre, und nicht auf eine ſo ſchmutzige, und die Regeln der Geſittheit beleidigende Art ausgeführet würde;) die Begierde des Gewinns, ſage ich, iſt die Quelle aller ſeiner Widerſprüche, und die Triebfeder ſeiner Handlungen. Kann er bey ſolchen Geſinnungen umhin, mich wegen der Lehre vom Unterſetzen zur Rede zu ſetzen? Da werde ich nun verwirrt und voller Schaam vor dem Tribunal unſers muſikaliſchen Rechenmeiſters zu Lobenſtein ſtehen! — Gnade, mein lieber Herr Sorge! Verurtheilen Sie mich nicht in Ihrem Zorne. Man kann ſich in der Hitze leicht verſchnappen; und iſt dieſes geſchehen, ſo — Ey nun! ſo wird es Ihnen gehen, wie es Ihnen ſchon einmahl gegangen iſt. Sie werden Ihr drittes Syſtem ſchreiben müſſen. Noch eins; wenn ich dürfte — gehorſamſt bitten! ſo — ſchimpfen Sie doch nicht; ſo bringen Sie doch tüchtige, an einander hängende, Gründe vor — Doch wie? Sie ſtehen ſchon auf der Bühne, und erheben Ihre praſſelnde Stimme? — Man muß hören, was Sie ſagen.

§. 43.

Warum findet das Unterſchieben der Terzen nicht Statt? Herr Sorge wendet das

XII. XIII. XIV. und XV. Cap. ſeines Compendii, von Seite 34. bis 92., die Vorrede und das Xte Capitel ungerechnet, dazu an, um zu zeigen, warum es nicht Statt findet. Ich will ſeine Gründe aufſuchen, und herſetzen. Ich ſage, daß ich ſie aufſuchen will; denn es iſt bekannt, daß Herr Sorge alles wie Kraut und Rüben unter einander wirft, und nicht im Stande iſt, im Zuſammenhang zu denken. Vermuthlich iſt dieſes ein Kunſtgriff, einen Leſer bey Aufmerkſamkeit zu erhalten. Wie liſtig!

Erſte und zweyte Einwendung des Herrn Sorge.

§. 44.

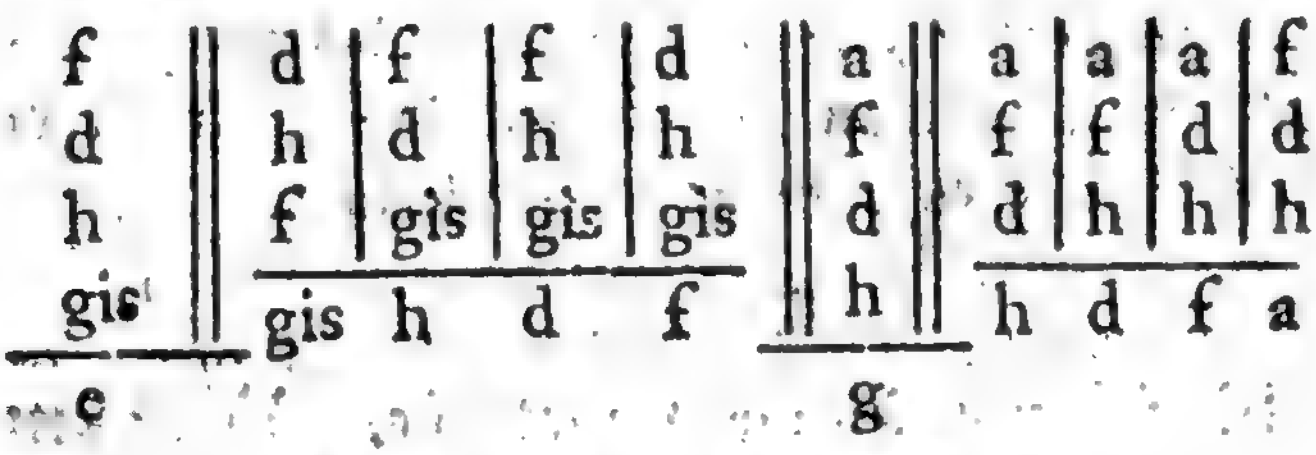
Im zehnten Capitel des Compendii ꝛc. wo von gewiſſen Nonenſätzen gehandelt wird, die, bey liegendem Baſſe, ohne Vorbereitung angeſchlagen werden können, wird auf die Frage, **woher dieſe Nonen entſtehen:** folgendergeſtalt geantwortet:

„Etwann, wenn noch eine Terz unter den Satz „der Septime **kriecht** (*), wie Rameau und „Marpurg gelehrt haben? Ach nein! Das „**wäre ein ſchlechtes Fundament der** „**None**, ſowohl der freyen, als der gebundenen; ſondern dieſe freye ungebundne None „ſteigt über den Septimenſatz der Quinte bey-

„derley

(*) Man verzeihe dem Herrn Sorge dieſen pöbelhaften Ausdruck aus chriſtlicher Liebe!

„derley Tonarten hinauf, und ziert, gleichwie „ein schöner vergöldeter Knopf, das harmoni„sche Gebäude derselben. Ihr Grund ist der „Grund des Septimensatzes, ein sicherer „Grund. Sie braucht keines Unterschiebens, „oder Zusammenschiebens; sonst wäre es eben, „als erst das Haus in die Luft bauen, und so„dann erst den Grund legen wollen. Just so „macht es Rameau und Marpurg—. Zum „Beweise des Gegentheils sehe man das Exem„pel bey fig. 30. Dieser Nonensatz ist der wahre „Grund sowohl vom Satze der verminderten „Septime gis h d f, als der kleinen Septime „h d f a und fis a c e, und aller durch die Um„kehrung davon abstammenden Sätze; und da„her kömmt es auch, daß sich diese Art von Sep„timen, nebst ihren Abstammlingen, frey und „ungebunden aufführen. Nur ist dabey zu „merken, daß sich das wahre Funda„ment derselben oftmals der Herrschaft „begiebt, und solche ihrer Terz über„läßt. Mich besser zu verstehen, dient fol„gendes Exempel:



So weit der Herr Sorge.

§. 45.

Ich habe geſagt, daß das Fundament des Nonenſatzes, z. E. e in e gis h d f, oder e gis h d fis, ein ſupponirtes oder unterſchobnes Fundament iſt. Herr Sorge lehrt das Gegentheil, und ſieht den tiefſten Ton, allhier e, für das eigentliche Fundament, und für kein ſupponirtes an. Ehe ich mich hierüber weiter erkläre, will ich bemerken, daß dieſes Fundament, eigentliches oder uneigentliches, nur gut oder ſchlecht ſeyn kann, *Senſu excluſivo*, nicht aber beydes zugleich. Denn der Accord e gis h d f thut allezeit einerley Wirkung, und leydet einerley melodiſche Bearbeitung, es mag der Grundklang e herkommen, wo er will, und es mag der Ton f über e gis h d; oder der Ton e unter gis h d f geſetzet worden ſeyn. Dieſer Meinung iſt der Herr Sorge nicht. Denn wenn der Grundton e ein ſupponirter Grundton iſt, ſo heißt es bey ihm: „Ach nein! das iſt ein ſchlechtes Fundament;“ und wenn der Grundton e ein eigentlicher Grundton iſt, ſo heißt es: „das iſt ein ſicherer Grund. Schade, daß dieſes nicht mit einem Ach ja! bekräftigt wird. Ich habe nicht ermangeln wollen, dieſen Umſtand deßwegen anzumerken, damit man das Syſtem des Herrn Sorge auf allen Seiten möge kennen lernen.

§. 46.

Nun komme ich zur Hauptſache. **Warum iſt der Grundton des Nonenaccords kein ſupponirter Ton?** Antwort; deswegen, weil

weil er keiner ist. Giebt der Herr Sorge keine andere Ursache an? Ich finde keine andere, und kann auf die Frage, warum der Grundton des Nonenaccords kein eigentlicher Grundton ist, auf ähnliche Art repliciren: deßwegen weil er keiner ist. Da sind wir bald mit unserm Streite fertig. Doch halt! Hier kömmt ein Gleichniß. Herr Sorge nimmt den Witz zu Hülfe, und sagt: „Daß es mit dem „Unterschieben eben die Bewandniß hat, „als wenn man das Haus in die Luft bauet, „und sodann erst das Fundament legen „will."

§. 47.

Mein lieber Herr Sorge, was hat es denn damit für eine Bewandtniß, wenn Sie Ihrem wahren Fundament des Nonenaccords oftmahls die Herrschaft entziehen, und solches der Terz überlassen? Gemahnt es Sie nicht damit, als wenn man das Fundament unter einem Hause wegbricht, und das Haus in der Luft schweben lässet? Stürzt dasselbe nicht ein? Allein es ist Ihre Sache, Ihr bodenloses Gebäude aufrechts zu erhalten. Ich aber muß die Ehre haben, Ihnen zu sagen, daß die musikalischen Accorde keine Häuser sind, und daß Ihr Gleichniß nichts beweiset. Einen Accord kann man auf den Kopf stellen. Der Grundton wird zum höchsten Klange, und der höchste Klang verwandelt sich in einen Grundton. Versuchen Sie dieses einmahl mit Ihrem Hause, und bringen Sie das Fundament

oben, und den Giebel unten. Aus einem Accorde kann man, wenn es nöthig ist, ein Intervall weglassen, z. E. die Quinte aus dem Septimenaccorde, die Septime aus dem Nonenaccorde, die Septime und Quinte zusammen aus dem leztern, u. s. w. Nehmen Sie einmahl auf eine ähnliche Art eine Etage aus Ihrem Hause auf einen Augenblick weg, und schieben Sie hernach solche wieder ein ꝛc. Doch genug hievon —. Machen Sie sich nicht die unnöthige Mühe, sich mit dem Ausdruck: **über oder untereinander gebauten Töne** ꝛc. dessen man sich statt: **über oder untereinander verbunden** ꝛc. zu bedienen pflegt, zu rechtfertigen. Der Terminus **bauen**, ist in gewissem Verstande ganz wohl in der musikalischen Terminologie zu gebrauchen; aber nicht in allem. Eines entlehnten Worts wegen muß man eine andere Kunst nicht durchaus auf den Fuß tractiren wollen, als diejenige, woraus man dieses Wort entlehnet hat. Das würde absurd seyn.

§. 48.

Nun bleibt mir noch das sorgische Exempel bey fig. 30. zu besichtigen übrig, welches in der Streitsache zwischen Ihm und mir den Ausschlag geben soll, und von welchem der Herr Verfasser folgende Frage aufwirft: „Wie blißet denn unser schöner „Nonenknopf auf dem Gebäude der Quinthar„monie beyderley Tonarten? **Kriecht** da der Baß „unter den Septimenaccord, oder steigt die None „über den Septimenaccord hinauf?„ Ich merke eben nicht, daß die None in diesem Exempel einen

großen

großen Bliz von sich wirft; wohl aber die saubere Octave zwischen dem Baß und der Mittelstimme, im zweyten Tact des Trios; des schmackhaften Förmelchens in der Oberstimme, e d e c, ch c a, nicht zu gedenken. Das sind harmonische und melodische Blitze im sorgischen Geschmack. In Ansehung des Nonensatzes muß ich vorläufig bemerken, daß der gebundne oder freye Anschlag eines Satzes nichts zu seinem Ursprunge thut, und ich führe z. E. den Septimenaccord c e g b an, der im galanten Styl unvorbereitet erscheinen kann; in der strengen Schreibart aber nicht. Eben so verhält es sich mit dem Nonenaccord, er sey von was für einer Art er wolle, und er mag vorbereitet oder unvorbereitet, gebunden oder ungebunden gebraucht werden. Wenn nun oben, in dem vorhergehenden fünften Absatze, bewiesen worden, daß jeder Nonenaccord auf einem supponirten Grundtone ruhet, und daß der Nonensatz entstanden ist, da man dem obersten Septimenaccord den Grundklang des untersten hinzugefügt hat: so sage ich, daß es sich mit dem vom Herrn Sorge sogenannten ungebundnen Nonensatze eben so verhält; und daß, z. E. e gis h d f entstanden ist, da man das e aus e gis h d unter die Töne gis h d f gesetzt hat; nicht aber umgekehrt, daß man das f aus gis h d f über e gis h d gesetzet hat. Man falle hier nicht etwan auf die Gedanken, als ob das supponirte Fundament einem Accorde nicht eben diejenigen Dienste thun könne, die ein eigentliches thun würde. Ac-

corde ſind keine Häuſer. Es klingt immer einerley, wo das e in e gis d h f herkömmt.

§. 49.

Der Umſtand, daß man im galanten Styl aus dem Septimenaccorde der Dominante in die None hinaufſteigen könne, wird ſo wenig geleugnet, als daß man aus jedem Septimenaccorde in die None herunter ſteigen kann, wie z. E. bey (a) in dem Exempel bey fig. 31. Ja man kann aus der None in die Undecime herunter ſpringen, wie bey (b). So abſurd es aber ſeyn würde, aus dem abwärts zu einem Nonenaccord werdenden Septimenſatze den Urſprung des Nonenſatzes herzuhohlen: ſo abſurd iſt es, aus dem Hinaufſteigen der None über die Septime denſelben herzuleiten. Der Künſtler fand Gelegenheit, vermittelſt der Verwechſelung der Stimmen, die man ſich aus der Vorſtellung bey (a) und (b) fig. 32. deutlich machen kann, einen Septimenſatz in einen Nonenſatz zu verwandeln. Aber was hat dieſe Verwechſelung mit dem Urſprunge des Nonenſatzes **an ſich** zu thun? Es iſt hier nicht die Frage, wie die Accorde auf einander folgen können. Man will wiſſen, wie jeder Accord, **ohne in Abſicht auf ſeine Folge**, entſteht. Man fragt, wie d fis a c es **an ſich** gezeugt wird, ehe noch einmahl daran gedacht wird, ob man fis a c es, und d fis a c es, oder d fis a c und d fis a c es hinter einander ſetzen kann. Es mag alſo die Harmonie fis a c es oder d fis a c, vor dem Nonenſatz d fis a c es vorhergehen, ſo bleibt, nach dem theoretiſch und

practiſch

oben gezeigten Ursprung der Accorde, der Grundton d ein uneigentlicher Grundton, der, wenn er lange liegen bleibt, und eine Menge von andern mit untergeschobnen Accorden vermischten Sätzen hinter sich her hat, Tasto solo accompagnirt wird; aber ausser diesem Falle ordentlich, wie ein eigentlicher Grundton, accompagnirt werden muß. Ich fordre alle Tonkünstler auf, und frage, ob in dem kurzen Orgelpunct bey fig. 33. der anhaltende Baßton d, nur in Absicht auf es fis c betrachtet, nicht ein untergeschobner Ton ist. Was ist aber dieses d d fis c und d es fis c anders, als was d fis a c und d fis c es ist? Daß man bey dem Hinaufspringen aus dem Septimensatze in den Nonensatz, den vorherliegenden Accord der Septime, bey Abspielung des Generalbasses, unverändert beybehalten kann, davon ist die Ursache diese, weil, ungeachtet der Verwandlung des Satzes, die Septime ihre Fortschreitung nach wie vor behält, so wie solches geschicht, wenn der Septimenaccord abwärts in den Nonenaccord verwandelt wird. Es ist nicht meine Schuld, daß der Herr Sorge nicht gnug von der Praxi versteht, und einen zu crassen Verstand hat, um dieses begreiffen zu können. Ein jeder andrer Tonkünstler aber, der nur der geringsten Ueberlegung fähig ist, wird dieses sogleich einsehen; ein jeder andrer Tonkünstler, sage ich, der die Zeugung des Nonenaccords nicht aus einer gewissen harmonischen Modulation, oder aus der Willkühr des Künstlers erkläret, sondern solche aus der ewigen, unveränderlichen Natur der Entstehung

der

der Accorde selbst zu erklären im Stande ist, und einsieht, daß von den beyden Septimenaccorden, woraus der Nonenaccord zusammengesetzt ist, nothwendig derjenige der Hauptgrundaccord seyn muß, der die beyden Haupttöne des vollständigen Nonenaccords, das ist, die höchsten Töne der None und Septime, **zugleich** enthält; nicht aber derjenige, der **nur einen** dieser Haupttöne, und zwar welchen? nicht einmahl den characteristischen oder den höchsten Ton der None, sondern nur allein den höchsten Ton der Septime enthält. Gewiß, wer sich das Gegentheil dieser Lehre einfallen läßt, kann nicht bey nüchternem Muthe seyn. Man erspare sich die Mühe, mir allhier mit dem Septimenaccord, der aus dem Zusatz einer Terz über den Dreyklang entsteht, und dessen characteristisches Ende nicht vorher im Dreyklang vorhanden gewesen ist, eine Instanz zu machen. Der Septimenaccord entsteht innerhalb den Gränzen der Octave; der Nonenaccord ꝛc. aber nicht. Der erstere hat aus dieser Ursache sein eignes Fundament, und der characteristische Ton des Accords braucht nicht vorhero vorhanden gewesen zu seyn. Der letztere hingegen hat aus voriger Ursache kein eignes, sondern nur ein entlehntes Fundament; und dieses zu finden, muß man denjenigen Septimenaccord aufsuchen, in welchem der characteristische Ton der None enthalten ist; das ist, man muß das durch die Substitution unter den Accorden entstehende Verhältniß zu Rathe ziehen.

§. 50. Ich

§. 50.

Ich bin noch nicht mit dem sorgischen Exempel fertig. Es steht selbiges so zu Papier, wie bey fig. 30. Im Texte wird gefragt: ob — hier nicht die None über den Septimenaccord hinaufsteigt? Weil aber vor dem Nonenaccord der Sextquartensatz g e e unmittelbar vorhergehet, und also aus dem Sextquartenaccord in den Nonensatz hinaufgesprungen wird: so schickt sich dieses Exempel gar nicht zum Text; sondern es hätte heissen müssen, wie bey fig. 34. Ein Schnitzer. Ferner ist, der auf dem zweyten Achttheil des ersten g übergangnen Signatur 7 nicht zu gedenken, auf dem zweyten Achttheile des zweyten g, wo der Nonenaccord zu allererst anschlägt, die Signatur desselben aus der Acht gelassen worden. Ein grober Schnitzer. Endlich ist die Signatur der Resolution des Nonenaccords, welcher auf dem Achttheile a, in den Septimenaccord a e g catachrestisch heruntergeht, nicht bemerket worden. Ein abscheulicher Schnitzer. Wenn nun bey der Versetzung dieses Exempels ins A mol, alle diese Schnitzer wiederhohlt werden, und man die oben angezeigte liebliche Octave zwischen der Mittelstimme und dem Basse, zu diesen Schnitzern gesellet: was hat der Herr Sorge da nicht, in den Raum von vier Tacten, für trefliche Proben seiner harmonischen Einsichten, und seines Berufs einen Lehrer Deutschlands abzugeben, eingeschlossen?

Frange, puer, calamos, & inanes defere Musas;
Et potius glandes, rubicundaque collige corna.

Duc

Duc ad multra greges, & lac venale per orbem
Non tacitus porta. Quid enim tibi fistula redder,
Quo tutere famem?

Calpurnius.

§. 51.

Man könnte es noch so ziemlich gleichgültig ansehen, daß der Herr Sorge in seinen eignen Exempeln schlägelt. Aber das ist unverzeihlich, daß er von berühmten Tonkünstlern Exempel borget, und selbige auf die schändlichste Art verballhornisiret. Dieses ist dem bey fig. 3. Tab VI. Compendii befindlichen **graunischen** Exempel wiederfahren. Ich will die Passage hersetzen, so wie sie vom Herrn Sorge verpfuschert ist, bey fig. 35. und so wie sie seyn soll bey fig. 36. Fürs erste fehlt bey der Signatur der None das Erniedrigungszeichen b. Doch dieses rechne ich dem Herrn Sorge nur als einen aus Unachtsamkeit entstandnen Fehler an. Aber wo ist die Signatur der Octave, in welche sich die None, auf der Baßnote d, auflöset? Sieht derselbe das Verhältniß der Melodie und Harmonie nicht besser ein? Sobald der Vorschlag mit es als eine wesentliche Note in der Harmonie betrachtet, und mit 9 in der Bezifferung des Generalbasses angezeigt wird, so bald muß diesem Tone sein Recht geschehen, und in dem Augenblick, da er auf d herabgeht, die Signatur 8 nachfolgen. Daß Herr Sorge hier nicht aus bloßem Leichtsinn gesündiget hat, ist aus der Versetzung der Passage bey fig. 3. Tab. VI. Compendii zu ersehen. Muß man hier mehr über die

Un-

Unwissenheit oder Verwegenheit desselben erstaunen, eine ächte Bezifferung, die entweder in der fortgesetzten Signatur der Septime, oder so wie bey fig. 36. in $\frac{9b}{7}\ \frac{8}{-}$ bestehen muß, auf eine so ungeschickte Art umzuformen?

Dritte Einwendung des Herrn Sorge.

§. 52.

Die dritte Einwendung wider das Untersetzen lieset man im XIIten Capitel des Compendii. Nachdem der Herr Verfasser dieses Capitel mit einer sehr bescheidnen Verrufung seiner ehemahligen, im **Vorgemache** ꝛc. vorgetragenen Lehre vom Ursprung der gebundnen Quarte, (**Undecime**), und gebundnen None, angehoben, so schreibt er weiter:

„Rameau und Marpurg leiten die No„ne, Undecime, und der letztere besonders noch „eine Terzdecime, auf eine verkehrte und unna„türliche Art, nicht durch die Versetzung eines „oder des andern Septimensatzes, wie ich ge„than habe (*), sondern durch das Unterschie„ben einer, zwoer, ja dreyer Terzen, unter „einem Septimenaccorde her. Da soll der Va„ter oder die Basis des Nonenaccords entsprin„gen, (man merke sich das **Entspringen**,) „von dem Vater des Septimenaccords; und „der

(*) Das heißt so viel: „Wenn ich Sorge auch gleich „geirret habe, so habe ich doch nicht so sehr geirret, „als Rameau und Marpurg.“ Mein Gott! was kostet es doch dem Manne für Mühe, über sich und seine Irrthümer zu siegen!

„der Vater des Undecimenaccords soll entsprin-
gen von dem Vater des Nonenaccords; und der
„Vater des Terzdecimenaccords soll entspringen
„von dem Vater des Undecimenaccords, nicht
„in aufsteigender, sondern in absteigender Linie,
„wider die Natur und Vernunft. Ist das nicht
„eben so, als wenn man sagte: Cainan zeugte
„Enos, Enos zeugte Seth, Seth zeugte
„Adam? „

Bey Leibe nicht, Herr Sorge! Es ist nicht eben so; denn weder Cainan noch Enos ꝛc. waren musikalische Accorde, sondern Menschen. Da ausser diesem aus der Genealogie der ersten Menschen geborgten Gleichnisse hier nichts vorkömmt, was nicht schon vorlängst zum voraus beantwortet wäre: so brauchen wir uns nicht länger dabey aufzuhalten. Doch will ich kürzlich zeigen, daß Herr Sorge derjenige Mann ist, der die Accorde auf eine verkehrte und unnatürliche Art entspringen läßt.

Beweis.

Herr Sorge paart die Septimensätze e gis h d, und gis h d f zusammen, und erzielt aus dieser Vermischung die Sätze gis h d f, h d f gis, d f gis h und f gis h d. Man sehe sein Compendium, X. Cap. §. 4. pag. 25, ingleichen desselben **Vorgemach**, 3ter Theil, pag. 379. Hier ist fürs erste zu merken, daß Herr Sorge den Accord egis h d f, in Absicht auf sich selbst, Mutter und Tochter seyn lässet; **Mutter**, wenn der Satz mit e gis h d verbunden wird; **Tochter**, wenn aus dem Nonensatz e gis h d f der Septimensatz gis h d f

gezeugt

gezeugt wird. Ist das nicht allerliebst, gis h d f entsteht aus gis h d f? Warum wird dieser Accord nicht von dem Herrn Sorge, da er doch die Sätze bald zu Menschen, Bäumen, Häusern, Habichten und Wölfen ꝛc. macht, für einen sich selbst reproducirenden Phönix (*) erklärt?

Wenn fürs zweyte der Satz gis h d f ein Kind von e gis h d f seyn soll, und gleichwohl dieser Satz lange in der Welt war, ehe e gis h d f zum Vorschein kam: so frage ich, ob dieses nicht heißt, den Adam vom Seth, den Seth vom Enos, oder den Enos vom Cainan entspringen lassen?

Eine gewisse Zeugeposítur des Herrn Sorge, vermittelst welcher er das Frauenzimmer bey dem Concubitu auf den Kopf stellt, kann ich bey dieser Gelegenheit nicht unberührt vorbeygehen lassen. Es ist was besonders, daß, da der grosse Geist Aretinus so viele Stellungen für ein Paar Verliebte entwickelt hat, ihm doch diese Figur entwischet ist. Vermuthlich war die Ehre der Erfindung dem Herrn Sorge aufbehalten; und was das seltsamste ist, so verhindert diese Positur, so unbequem sie auch seyn mag, im geringsten nicht, daß eine sehr fruchtbare Wirkung darauf erfolge. Denn, sagt der Herr Sorge pag. 71. Cap. XIII. §. 6. Com-

 pendii,

(*) An einigen Oertern des Compendii werden die Acte Bestien genennet, z. E. pag. 84. „Und nun „muß sich diese Bestie bändigen lassen.“ Ferner pag. 86. „Die Bestie hat sich auf den Kopf gestellet;“ und so weiter. Pfuy!

pendii, „was die Versetzung des auf seinen Kopf gestellten Nonensatzes, oder der Satz „der am untern Ende gebundnen Septime hervorbringe, ist deutlich aus dem „dritten Theile meines Vorgemachs, Cap. „XX. zu ersehen.“

(Man merke allhier, daß der Herr Sorge einen umgekehrten Accord zu einem Grundaccord, und einen Grundaccord zu einem umgekehrten Accorde macht. Ich erröthe an diesem Orte für ihn und für mich; für ihn, daß er so gar verwirrtes, verkehrtes, und widersprechendes Zeug geschrieben: und für mich, daß ich mir die Mühe gebe, solch Zeug zu widerlegen. Denn ist es wahr, daß ein Grundaccord vollkommner ist, als die von ihm vermittelst der Umkehrung entspringenden Sätze: so ist es falsch, daß der Nonensatz von einer mit der Secunde und Quarte begleiteten Septime abstammet; und ist diese Abstammung wahr, so ist es falsch, daß der Grundaccord vollkommner ist, als seine Umkehrungen. Ich übergehe, wie der aus der Secunde, Quarte und Septime bestehende Accord, **auf die Art, wie ihn der Herr Sorge gebraucht**, ein aller guten Praxi entgegner und falscher Accord ist. Hier kann man die Phrases **verkehrte** und **unnatürliche Ableitungen, Streiche aus der verkehrten Welt**, u. s. w. anbringen.)

Vierte Einwendung des Herrn Sorge.

§. 53.

Nachdem derselbe im XII. Cap. pag. 37. Compendii gesagt, daß es wider alle Natur und Vernunft ist, den Nonenaccord ꝛc. vom Septimenaccord entspringen zu lassen: so beweiset er dieses mit folgendem Gleichniß:

„Dieser Baum wächst nicht über sich in die Hö-
„he, sondern unter sich.“

Ecce iterum Crispinus! Nun wird es doch wohl wahr seyn, daß keine Accorde in absteigender Linie entstehen können? Aber ist das denn auch wahr, daß der Wipfel des Baumes statt seiner Wurzel, diese oben, jener unten gestellet werden kann, so wie etwann der Septimensatz ꝛc. auf den Kopf gestellet werden kann? Sollte der Stamm eines auf beyden Seiten sich in verschiedne Aeste ausbreitenden Baums nicht vielmehr ein wahres Bild von dem, seine zwo Linien formirenden, harmonischen Zeugeton abgeben können, wenn man Gleichnißweise streiten könnte?

Beschluß der sorgischen Einwendungen.

§. 54.

„Ich erkenne (aus allen vorhergehenden
„Gründen,) weder den sogenannten Undeci-
„men noch den Terzdecimenaccord für Grund-
„accorde, sondern für eine **Vermischung**
„zweer Accorde; und was den Terzdecimenac-

„cord betrift, für eine Vermischung eines No-
„nensatzes mit einem andern Accorde.“

Willkommen Herr Sorge! Wo haben Sie die Lehre von der Vermischung der Accorde her? Thun Sie doch nicht so blöde, und sagen es frey heraus. Warum haben Sie denn den bessern Wörtern **Zusammenschiebung**, **Zusammensetzung**, oder **Verbindung**, deren ich mich bedienet habe, das an diesem Orte nicht schickliche Wort **Vermischung** substituirt? Da Sie meinen Lehrsatz annahmen (*), warum behielten Sie nicht auch meine Terminos bey? Weil ich mich nicht gerne selber weitläuftig anzuführen pflege: so verweise ich den Leser, wegen meiner Lehre von der Zusammensetzung der Accorde, auf den ersten Theil meines Handbuchs, Seite 23. 24. 25. und 26.

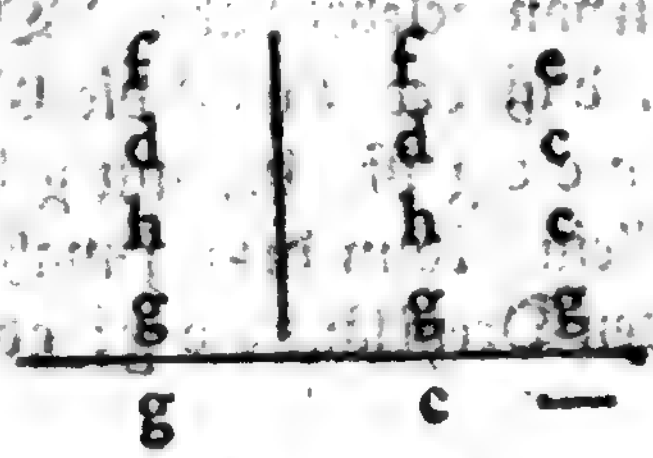
§. 55. Laßt

(*) Noch eine andere Probe, daß der Herr Sorge anfängt, gelehrig zu werden. Er wußte zur Zeit, als er sein Vorgemach schrieb, im geringsten nicht, was ein Grundaccord war. Er machte Grundaccorde zu umgekehrten, und umgekehrte Accorde zu Grundaccorden. Die erste Idee von den Merkmahlen eines Grundaccords bekam er, als ich den ersten Theil meines Handbuchs herausgab; und das vierte Stück der kritischen Briefe, Seite 27. 28. gab vollends Gelegenheit, daß ihm in diesem Stücke die Schuppen von den Augen fielen. Ich muß es itzo dem Herrn Sorge zum Ruhme nachsagen, daß er den, in seinem Vorgemache hierinnen geschoßnen Bock aufrichtigst verabscheuet. Möchte er doch auch in andern Puncten der Wahrheit Gehör geben!

§. 55.

Laßt uns sehen, wie der Herr Sorge (Cap. XII. Compendii §. 6. Seite 38.) die Erzeugung des Undecimenaccords erkläret.

„*Recipe* die Quintharmonie mit ihrer freyen oder „gebundnen Septime, oder den sogenannten „Septimenaccord der Dominannte. *Misceatur* „mit der Grundharmonie. *Fiat* nicht nur eine „gebundne Quarte und None, gleich„sam als Zwillinge; sondern auch eine gebun„ne grosse Septime, welche über sich auf„gelöset zu werden verlanget. *Signetur* ein„vermischter Accord; z. E. mit weggelaß„ner Terz aus der Grundharmonie:



§. 56.

So künstlich ist nun zwar mein Vortrag nicht. Indessen kommen wir doch in der Sache überein, nemlich daß der hier vorkommende Accord c g h d f ein zusammengesetzter Accord ist. Warum streiten wir uns denn? Warum ist das XII. Cap. des Compendii so lang, als unordentlich, gerathen? Was sollen die übrigen folgenden Capitel? Die Lehre von der Zusammensetzung der Accorde gehört ja mir zu.

Herr Sorge nimmt sie an. Wider wen sicht er also, und noch dazu mit einem so ernsthaften Amtsgesicht? → Es ist wahr, daß Herr Sorge meine Hypothesin von der Zusammensetzung begünstigt. Aber auf was für einen einfachen Accord (*) bezieht sich dieser oder jener zusammengesetzte Accord? Hier sind wir unterschiedner Meinung; und ist es da nicht erlaubt, sich ein wenig herum zu zanken? Herr Sorge sieht, z. E. den Ton c in c g h d f als den Hauptgrundton, oder den eigentlichen Fundamentalton dieses Satzes an. Ich aber sage, daß der Ton g der eigentliche Hauptgrundton, und daß der Ton c nur ein supponirtes Fundament ist. Ich beziehe mich dieserwegen auf alles, was ich oben an seinem Orte hievon gelehrt habe. Das ist mir gar wohl bekannt, daß der Ton c die Grundnote von dem Dreyklang c e g ist, der mit g h d f verbunden wird. Allein, kann denn jemahls der Accord c g h d f für den Dreyklang c e g; oder umgekehrt,

c g e

(*) Einfache Accorde nenne ich alle diejenigen, die innerhalb dem Umfang der Octave erzeugt werden, und auf welche alle nur mögliche übrige harmonische Verbindungen zurück geführet werden müssen. Deren sind nicht mehr als zween, 1) der harmonische Dreyklang, und 2) der mit der Terz, Quinte und Septime bestehend: Septimenaccord. Zusammengesetzte Accorde nenne ich diejenigen Accorde, die ausser dem Bezirk der Octave entstehen, ob sie gleich innerhalb demselben ihren Grund haben. Deren giebt es drey; und selbige sind: 1) der Nonenaccord; 2) der Undecimenaccord, und 3) der Terzdecimenaccord. Man sehe mein Handbuch, 1ster Theil, pag. 30.

c e g für c g h d f gebraucht werden? Hingegen kann der Accord c g h d f für den Hauptgrundseptimensatz g h d f, und umgekehrt dieser für jenen gebraucht werden, wie ich oben gezeigt habe.

§. 57.

Mit was für Gründen hat der Herr Sorge nun meine Hypotheſin vom Unterſetzen beſtritten?

Erſtlich damit, daß man nicht unterſetzen darf.

Zweytens, daß Adam ein Vater vom Seth, Seth ein Vater vom Enos, u. ſ. w. geweſen.

Drittens, weil ein jedes Haus ein Fundament haben muß.

Viertens, weil die Bäume nicht unter ſich, ſondern über ſich wachſen.

Dieſer Stof wird nun, mit der Grimaſſe eines Sancho Pancha, der auch entweder mit Sprichwörtern oder mit Gleichniſſen ſtritte, auf verſchiedne Weiſe von Capitel zu Capitel umgearbeitet, z. E. Seite 41 Comp. „Das vorgegebne Unter„ſchieben, Zuſammenſchieben, Zuſammen„ſetzen (*), (man weiß ſelbſt noch nicht, wie

(*) Halt, mein lieber Herr Sorge! Sie haben ja das Vermiſchen der Harmonien für natürlich erkannt. Iſt denn Zuſammenſetzen und Vermiſchen im Punct der Harmonie zweyerley? Wollen Sie etwann vermittelſt des letztern Worts, den von mir angenommenen Lehrſatz verſtecken? Das Wort Vermiſchung erinnert mich an eine gewiſſe Eſſenz, die unſer

„man es eigentlich nennen soll;) ist eben so „unnatürlich, als wenn man ein oder mehrere Stockwerke unter den Grund eines schon „erbauten Hauses schieben wollte; oder wenn „man das Haus zum Theil in die Luft aufwärts, und sodann vollends abwärts nach „der Erde zu bauen wollte; oder wenn einer „sagte: Eine Familie wird vermehrt, wenn „sie einen Vater, Großvater und Urgroßvater bekömmt.“

Seite 59. „Könnte wohl eine artigere harmonische Ketzerey erdacht werden? Auf diese Art „kann Abraham zum Vater Adams gemacht „werden. Abraham ist der Vater aller Gläubigen. Adam hat der Verheissung geglaubet. Ergo ist Abraham der Vater Adams.“

Seite 70. „Ist es nicht eben so, als wenn man „sagte: Eine Familie entspringt, wenn Brüder und Schwestern eine Mutter bekommen. „Wiederum ein Streich aus der verkehrten „Welt!“

Vorrede zum Compendio. „Ist es nicht eben „so, als wenn man sagte: Von Adam stammen alle Menschen her; aber vor ihm sind „auch

unser Herr Doctor aus den Klauen des Minotaurus zubereitet, und wovon er in seiner Streitschrift wider den Herrn Fritzen in Braunschweig dem Publico Nachricht giebt —. Ueberlassen Sie doch alle diese Essenzen, und Mischereyen den alten Weibern und Destillateurs, mein lieber Herr Sorge; und zeigen Sie nicht auf allen Blättern Ihrer Schriften, daß Sie — — mit Theriack handeln.

„auch Menschen gewesen, die von ihm her„stammen.“

Ebendaselbst. „Der Habicht heckt keine Tau„be, der Wolf kein Schaaf ꝛc.“ und Sorge kein vernünftiges Buch. u. s. w.

Welcher vernünftige Mensch kann sich im Ernst die Mühe geben, sich hiebey aufzuhalten?

§. 58.

Es ist schon oben von der Substitution der Accorde geredet, und solche bewiesen worden. Diese dem geringsten Practiker bekannte Sache, unterfteht sich der Herr Sorge, ich weiß nicht aus Unwissenheit oder Leichtsinn, in Ansehung des Nonen- und Undecimenaccords anzufechten. Er will sie nur bey dem Septimensatz und seinen Umkehrungen Statt finden lassen. Warum?

Cap. XV. Compendii. „Weil der Nonen- und „Undecimensatz aus einer Vermischung von „zweyerley Harmonien entstehen.“

§. 59.

Diese Zusammensetzung oder Vermischung, wie Sie es nennen wollen, ist uns, mein lieber Herr Sorge, bekannt. Ich bin weit entfernt, meine Lehre davon zu widerrufen; und ich will Ihnen rathen, sie selber getreulich beyzubehalten. Aber folget denn daraus, daß die gedachten Accorde nicht einander substituirt werden könne? Welche Harmonie ist in dem Nonenaccorde h d fis a c, oder

in

in dem Accorde der Undecime g d fis a c die herrſchende? Herr Sorge ſagt:

Seite 90. **Compendii.** „In dem Nonenſatze „ſteht der Sextenaccord h d g zum Grunde; „und in dem Undecimenaccorde der Prim- „oder Hauptſatz g h d; wie die Auflöſung „beyder Accorde deutlich zeiget. Denn der „erſte wird in den Sextenaccord und der an- „dere in den Hauptaccord der Grundharmo- „nie aufgelöſet. Beyde ſtehen alſo:

c	c	h		c	c	h	
a	a	g		a	a	g	
fis	fis	g		fis	fis	g	fig. 37.
d	d	d		d	d	d	
a	h	h		d	g	g	

§. 60.

Herr Sorge vermenget allhier die **Aufhaltung** einer conſonirenden Harmonie durch einen diſſonirenden Satz mit dem, was **Subſtitution** heißt und bedeutet. Wenn nun z. E. in folgendem Exempel

d	d	c	
a	g	g	fig. 38.
f	e	e	
d	c	c	

der Sextenaccord c g c von der Septime d aufgehalten wird: ſo iſt der Septimenſatz e g d nach

Herr Sorge ein dem Sextenaccord e g c subſtituirter Saz; und da muß es nach ihm heiſſen, ſo abgeſchmackt es auch iſt:

„In dem Septimenſaze e g d ſteht der Sextenaccord e g c zum Grunde, wie die Auflöſung deutlich zeiget.“

Daß dieſe Idee von der Subſtitution mit derjenigen, die er Seite 89. Comp. §. 2. davon äuſſert, und nach welcher er die Subſtitution unter dem Septimenaccorde und ſeinen dreyfachen Umkehrungen erkennet, und gut heiſſet, einen Widerſpruch macht, iſt leicht einzuſehen. Wenn er aber an dieſem angeführten lezten Orte das Wort **Subſtitution** in ſeiner rechten Bedeutung nimmt, an einem andern Orte hingegen für **Aufhaltung** braucht, und darauf getroſt losdiſputirt: ſind das nicht Merkmahle der ärgſten ſophiſtiſchen Klopffechterey?

§. 61.

Es iſt hier gar nicht die Rede, welcher Accord aufgehalten wird oder nicht. Die Frage iſt, von was für einer Art derjenige diſſonirende Saz iſt, durch welchen die Aufhaltung geſchicht, und wenn es ein den Ambitum der Octave überſchreitender, d. i. ein zuſammengeſezter Accord iſt, für welchen einfachen Accord derſelbe da ſteht? Ich nehme das vom Herrn Sorge vorgebrachte Exempel mit dem **Nonenſaze** h d fis a c vor, der auf den Sextenaccord h g g d h herabgeht. Hier wird der Anſchlag des Sextenſazes durch den Nonenaccord retardirt; aber darum ſteht in dem Nonenſaze nicht

der

der Sextenaccord zum Grunde; denn daraus würde folgen, daß der Sextenaccord h d g und der Nonensatz h d fis a c, einer dem andern, substituirt werden könnte, welches abgeschmackt ist. Der Herr Sorge versuche doch, ob er in dem Exempel bey fig. 39. den Nonenaccord anstatt des Sextensatzes, auf h anbringen könne. Wenn nun diese Substitution nicht Platz hat, und also in dem sorgischen Exempel weder h d fis a c für h d g, noch dieser letztere Accord für den erstern substituiue stehen kann, (von der Retardation des h d g durch den Nonenaccord ist gar die Rede nicht:) so fragt es sich, für was einen innerhalb der Octave enthaltnen einfachen Satz der zusammengesetzte Accord da steht? Hier, sage ich, muß man die herrschende Harmonie des zusammengesetzten Accords betrachtet, und welche ist diese in dem Nonensatze h d fis à c? Ohne Zweifel keine andere als d fis a c, welches man aus der Vorbereitung und Auflösung des Satzes sehen kann. (An h d g, welches in h d fis a c nach dem Herrn Sorge zum Grunde liegen soll, wollen wir gar nicht gedenken, um das Lachen zurückzuhalten.) Wenn nun d fis a c die herrschende Harmonie, und ein einfacher Satz ist: was folget daraus anders, als daß der die Octave überschreitende Nonensatz h d fis a c für den Septimenaccord d fis a c da steht? Da alles, was vom Nonenaccorde allhier gesagt wird, auf den Undecimenaccord g d fis a c appliciret werden kann: so halte ich mich hierbey zur Ersparung des Raums nicht länger auf; sondern ich will nur die schon oben

bey-

beygebrachte Lehre von der Subſtitution, in den Exempeln bey fig. 40. (a) (b) (c) (d) (e) (f) kürzlich recapituliren. Man bemerket allhier, wie der Septimenſatz d fis a c von a) verwandelt wird bey (b) in einen Sextquintenaccord; bey (c) in einen Terzquartenaccord; bey (d) in einen Secundenaccord; bey (e) in einen Nonenaccord, indem ihm ein Ton auſſer dem Ambitu der Octave, in der Diſtanz einer Terz, untergeſchoben wird; und bey (f) in einen Undecimenaccord, indem ihm eine Quinte untergeſchoben wird. Alle dieſe Sätze können da, wo es die Umſtände erlauben, einander ſubſtituirt werden.

§. 62.

Ich muß noch eine gewiſſe ſehr barmherzige Vernünftley in der vorhin angeführten ſorgiſchen Paſſage bemerken. Es heißt daſelbſt:

„In dem Nonenſatz (h d fis a c) ſteht der „Sextenaccord h d g zum Grunde, wie die „Auflöſung des Accords deutlich zeiget.“

Wie wenn ich nun die None auf die Art wie bey fig. 41. in die Quinte reſolvire. Steht hier noch h d g in dem Nonenſatz h d fis c zum Grunde? Der Hauptgrundbaß von dieſem Exempel ſteht bey fig. 42. Suchen Sie doch, mein lieber Herr Sorge, Ihren Hauptgrundbaß zu dieſem Nonenaccorde. Vermengen Sie aber nicht wieder die Subſtitution und Aufhaltung.

§. 63. Bald

§. 63.

Bald bin ich es müde, die lächerlichen Einwendungen des Herrn Sorge einer weitern Unterſuchung zu würdigen. Doch der Unerfahrnern wegen muß ich mir einen Zwang anthun. Herr Sorge ſagt:

Seite 91. Compendii. „Wenn die Subſtitu„tion Statt hätte, ſo müßte es ja willkühr„lich ſeyn, ob man bey dem Septimenaccor„de d fis a c dem Baſſe die Töne d, c, h, a, g „oder fis geben wollte. Die Klänge der Har„monie d fis a c kann er bekommen; keines„weges aber h oder g. Denn ſobald der „Septimenaccord einen von beyden bekömmt, „ſo bald iſt dieſe Harmonie mit der Harmo„nie der Finalſeyte g vermiſcht, und folglich „iſt es **nicht ein Accord mehr**, ſondern „es ſind **zween Accorde**, obſchon nicht alle „Dreyklänge des Finalaccords g h d damit „vermiſcht ſind.“

Das iſt ein ewiges Gewäſch von der Vermiſchung; und weiter hört man nichts als Vermiſchung; und ich ſage, daß dieſe Vermiſchung ſo wenig die Subſtitution umſtößt, daß ſie vielmehr juſt zum Erweiſe derſelben dienet. Ich will es ſogleich darthun, wenn ich werde bemerket haben, daß **nicht allein zween Accorde, ſondern mehrere**, in einem zuſammengeſetzten Satze enthalten ſind. Zum Exempel, in dem Nonenaccord h d fis a c ſtecken die drey ſimplen Dreyklänge h d fis, d fis a,

und

und fis a c. Wenn aber dieser Nonensatz nicht für alle drey Dreyklänge zugleich gebraucht werden kann, so wenig als der Septimensatz d fis a c zugleich für d fis a und fis a c, sondern nur für einen von diesen beyden Dreyklängen, nemlich für d fis a gebraucht wird: so entsteht die Frage, ob die in einem einzigen Satz vereinten drey Dreyklänge für h d fis, oder d fis a, oder fis a c stehen. Da nun d fis a c für den simpeln Dreyklang d fis a steht, und in dem Nonensatz h d fis a c die Harmonie d fis a c die herrschende ist, wie man aus der Vorbereitung und Auflösung des Nonenaccords sehen kann: so muß ja nothwendig h d fis a c für d fis a c stehen, weil der ausser dem Bezirk der Octave erzeugte Accord nicht für sich selbst stehen kann; und da ist ja die Subſtitution da. Man sehe die Vorstellung bey fig. 43. Auf die Frage: ob es willkührlich ist, bey der Harmonie d fis a c, dem Basse d c h a g oder fis zu geben? dient zur Antwort: **Allerdings, wenn** es die **vorhergehende Harmonie erlaubt.** Aber bey der Harmonie g h d ist dieses im geringsten nicht möglich. Ihren Platz kann weder d fis a c, noch h d fis a c, noch g d fis a c einnehmen, subſtitutiue nemlich, obwohl retardando; davon aber ist die Rede nicht.

§. 64.

Herr Sorge perorirt weiter:

Seite 51. „Die vorgegebne Subſtitution gilt „also nur bey den Klängen der Quintharmo„nie, wenn sie auch gleich nebst der Septi-

„me die über dieſelbe hinaufgeſtiegne No„ne bey ſich hat; nicht aber wenn eine Terz „unter die 1. der Quintharmonie geſchoben „wird, welche ſodann die 7 zur 9 macht. „Zum Exempel ſehe man fig. 44.“

§. 65.

Man merke, daß der Herr Sorge das Wort **Subſtitution** allhier wieder in einer neuen Bedeutung nimmt, nemlich für **Umkehrung**. Denn die gegebnen Exempel enthalten nichts als eine Umkehrung 1) des Dreyklanges d fis a, der zu fis a d, und a d fis wird. 2) Des Septimenaccords d fis a c, der zu fis a c d, a c d fis und c d fis a wird; und 3) des Nonenaccords d fis a c e, der zu fis a d c e, a d fis c e, c d fis a e, und *e fis a c d*, ein allerliebſter ſorgiſcher Accord, wird. Muß es ſich mit einem Manne nicht gut diſputiren laſſen, der keinen feſten und beſtimmten Begriff mit eben demſelben Worte verbindet!

§. 66.

Das Wort **Subſtitution** bedeutet, daß nicht allein alle Accorde, die vermittelſt der Umkehrung von einander abſtammen, ſondern alle diejenigen, die **einerley Grund der Harmonie** haben, einer für den andern ſtehen können, da wo es keine andere Regel verhindert. (Ich füge ausdrücklich hinzu, **da wo es keine andere Regel verhindert.** Denn z. E. der Sextquartenaccord, der aus der Umkehrung des Dreyklangs entſteht,

kann

kann nicht allenthalben seinem Zeugeaccord substituirt werden, z. E. da wo die Quarte nicht ihr gehöriges Tractament bekömmt, wie bey Nummer 5. in den vorhergehenden sorgischen Exempeln bey fig. 44. wo der Herr Hoforganist, seiner krätzigen Lehre vom Sextquartenaccord nach, gepudelt hat.) Diesemnach hätte fürs erste, der sorgischen Lehre vom Uebersetzen zu Folge, die im §. 62. angeführte Passage folgendergestalt abgefaßt werden müssen:

„Die vorgegebene Substitution findet also „nur zwischen dem Septimenaccord, und „dem durch die Uebersetzung einer Terz da„von entspringenden Nonenaccord, nebst den „Umkehrungen beyder Sätze, Statt.“

Und fürs zweyte hätten die Exempel auf folgende Art geordnet werden müssen, erstlich der Septimenaccord d fis a c, mit seinen Umkehrungen, und zweytens der Nonenaccord d fis a c e. Hier würde ich aber zuförderst eingewendet haben, daß der Nonenaccord d fis a c e gar nicht von d fis a c entspringet, und Herr Sorgen auf den §. 63. zurück gewiesen haben, um ihm zu zeigen, was für ein Nonenaccord dem Septimensatz d fis a c substituirt werden kann. Ist es nicht lächerlich, daß ein Accord in seinen Stammaccord resolviren soll? Kann denn eine Dissonanz in sich selbst aufgelöset werden? Fürs andre würde ich den Ursprung des Nonenaccords d fis a c e durch folgende Exempel und damit zugleich diejenigen Accorde, die für

d fis a c e gesetzt werden können, dargeleget haben. Man sehe fig. 45. Wer den Terzdecimenaccord annoch dazu haben will, der verwandle den Hauptsatz wie bey fig. 46. Der Terzdecimenaccord folget bey fig. 47. nach. Die Anmerkung des Herrn Sorge: daß beym Unterschieben der Terz unter einen Septimenaccord, die Septime zu einer None wird, ist so etwas sorgisch. Allerdings soll sie dazu werden; und kann sie etwann zu einem andern Intervalle werden?

So viel von der nicht recht verstandnen Substitution.

§. 67.

Es bleibt mir itzo nichts mehr übrig, nachdem ich das sorgische vermeinte System überhaupt untersuchet habe, als selbiges von Capitel zu Capitel besonders zu prüfen. Mit den ersten acht Capiteln des Compendii harmonici ist solches bereits geschehen. Es fehlen also nur noch die übrigen Capitel desselben, nebst dem **Vorgemach**, und den vortreflichen Exempeln in beyden Büchern. Dieses soll eine Arbeit für die folgenden Stücke der **Beyträge** ꝛc. seyn, woferne ich nicht unter dieser Zeit erfahre, daß Herr Sorge seine Denkungsart verändert, und seine Irthümer und rauhe Sitten abgelegt hat. Aber was ist von einem so alten Sünder für eine Besserung zu hoffen?

II.

Vermischte Sachen.

Berlin. Die aus der Birnstielischen Officin hieselbst herauskommenden **kritischen Briefe über die Tonkunst**, wovon wir, in einem der vorhergehenden Stücke dieser Beyträge, die sechzehn erstern Stücke angekündigt haben, werden mit Beyfall fortgesetzt, und sind bereits auf **vier und sechzig** Briefe angewachsen. Hier ist der Inhalt derselben.

Der **siebzehnte** an die Gesellschaft eingeschickte Brief enthält verschiedene Beobachtungen über den prosaischen und rhetorischen Accent im Singen, und man sucht zu beweisen, daß zur musikalischen Composition bestimmte Gedichte in einem freyen Sylbenmaaße, in einer gewissen Art von Prose ꝛc. abgefaßt seyn können. Im **achtzehnten** Briefe, der an den Königl. Kammermusicus, Herrn **Friedr. Wilhelm Riedt** gerichtet ist, wird dem Publico von der Veranlassung zu dem gegenwärtigen Streite zwischen dem **Herrn Sorge**, und dem Herausgeber dieser Beyträge, Nachricht gegeben. Im **neunzehnten**, an die älteste Fräulein **von Perard**, addressirten Briefe wird gezeigt, wie eine gewisse poetisch-prosaische Erdichtung eines sinnreichen Dichters, in Musik gesetzt werden könne. Der **zwanzigste Brief**, welcher

an den Herrn Johann Friedrich Löwe zu Schwerin ist, theilet den musikalischen Dichtern einen Entwurf zu einer Passionscantate mit. Es ist selbiger mit einem Schreiben über die sorgisch-marpurgische Streitigkeiten begleitet.

Im ein und zwanzigsten Briefe an den Königl. Hof- und Kammergerichtsrath Herrn Johann Otto Uhde, wird zu einem Verzeichnisse der seit dem Jahre 1737 in Deutschland heraus-gekommenen Odensammlungen der Anfang gemacht. Jede Sammlung wird kürzlich beurtheilet. Der zwey und zwanzigste Brief ist von dem Herrn Advocaten Krause. Er enthält einige Anmerkungen über den an ihn gerichteten dritten Brief in Ansehung der Odencomposition. Zugleich erscheint die erste Fortsetzung von dem Verzeichnisse deutscher, in Musik gebrachten, Odensammlungen! Im drey-vier- fünf- sechs- sieben und acht und zwanzigsten Briefe wird die im sechsten Briefe eingerückte Kritik einer gewissen Kirnbergischen Fuge gerechtfertigt. Der neun und zwanzigste Brief ist von dem Herrn Profess. Jacob Adlung aus Erfurt, an die Verfasser des fünften kritischen Briefes ꝛc. Ein Paar Anecdoten machen den Beschluß des Stückes.

Der dreyßigste Brief ist an den Herrn Johann Philipp Kirnberger; der ein und dreyßigste an den Herrn Wilhelm Friedemann Bach, Musikdirector in Halle; und der zwey und dreyßigste an den Herrn Johann Friedrich Agricola. In den beyden letztern

Stücken

Stücken findet man die zweyte und dritte Fortsetzung von dem Verzeichnisse deutscher Odensammlungen mit Melodien. Mit diesem zwey und dreyßigsten Briefe endigt sich der zweyte Theil der kritischen Briefe.

Der dritte Theil hebt mit dem **drey- und dreyßigsten** an den Herrn Legationsrath von **Mattheson** gerichteten Briefe an. Der Gesellschaft ward eine Kritik über eine gewisse, in der marpurgischen Sammlung enthaltne, und den Herrn **Kirnberger** zum Verfasser habende Fuge, zur Einrückung und Beurtheilung eingeschickt. Sie that das erstere, und lehnte aus gewissen Ursachen das letzte von sich ab; trug aber dafür dem Herrn Legationsrath, diesem verehrungswürdigen Greise, den Ausspruch darüber auf —. Diese gedachte Kritik wird in dem **vier und dreyßigsten** Briefe fortgesetzt, und in dem **fünf und dreyßigsten** geendigt.

Der **sechs und dreyßigste** Brief ist an den Herrn **Johann Thilemann Cramer**, Hochfürstl. Sachsen-Gothaischen Kammermusicus, der vermuthlich aus Versehen, allhier **Tobias**, anstatt **Thielemann** genennet wird. Der **sieben und dreyßigste** Brief ist an den Herrn **Friedrich Wilhelm Sonnenkalb** ehemahligen Organisten in Herzberg; itzo Cantor und Musikdirector in Dahme; der **acht und dreyßigste** an den Herrn **Johann Gottlieb Janitsch**, Königlichen Kammermusicus; der **neun und dreyßigste** an den Herrn **Christoph Schafrath**,

Kammermusicus bey der Prinzessinn Amalia Königl. Hoheit. In diesen vier vorhergehenden und den beyden nachfolgenden Briefen, nemlich dem vierzigsten und ein und vierzigsten wird des Herrn Sorgens sogenannte gründliche Untersuchung der schröterischen Claviertemperaturen ꝛc. aufs genaueste geprüfet, und befunden, daß Herr Schröter Recht, und Herr Sorge Unrecht hat. Man sieht aus allem, daß der Herr Sorge ein zankſüchtiger, unruhiger und mit vielem Dünkel angefüllter Mann seyn muß.

Im zwey- drey- und vier und vierzigsten Briefe werden, in einem Traume, verschiedene Eigenschaften einer schönen Kirchen- theatralischen und Kammermusik erzählet. Der fünf und vierzigste Brief theilt dem Publico die Antwort des Herrn Legationsraths von Mattheson, auf den im drey und dreyßigsten an ihn gethanen Antrag, mit. Der Inhalt derselben lauft darauf hinaus, daß zwar die Kritik der kirnbergischen Fuge an sich vortreflich; nur aber in Absicht auf die kritisirte Fuge nicht durchaus gegründet ist. Den Schluß des Stückes macht die fünfte Fortsetzung von dem Verzeichnisse deutscher Odensammlungen mit Melodien.

Auf dieses Urtheil des Herrn Legationsraths theilet uns der sechs- sieben- acht- und neun und vierzigste Brief eine Antwort des Verfassers der Kritik mit —. Im funfzigsten Briefe wird die herbingische Composition auf die gellertschen Fabeln beurtheilt. Der an

den Herrn **Johann Philipp Sack** gerichtete **ein und funfzigste Brief**, enthält die dritte Fortsetzung von der raguenettischen Vergleichung der italiänischen und französischen Musik. Im **zwey- drey- und vier und funfzigsten** lieset man ein Schreiben des Herrn Vieuville an den Herrn Bonnet, worinnen die französische Musik vertheidigt, und die italiänische kritisirt wird. In dem drey und funfzigsten Briefe wird zugleich der Inhalt des nunmehro in der verwichnen Leipziger Ostermesse herausgekommnen **sorgischen Compendii harmonici**, vermuthlich aus Schalkheit, im sorgischen Styl angekündigt. Dem vier und funfzigsten Briefe aber ist eine Historie vom Klange dichter Cylinder hinzugefügt worden.

In dem **fünf und funfzigsten** an den Herrn **Johann Joachim Quanz** gerichteten Briefe und dem folgenden **sechs u. funfzigsten** wird die musikalische Rationalrechnung kurz und deutlich vorgetragen. Der **sieben und acht und funfzigste Brief** sind nichts als Folgen der in den beyden vorhergehenden angefangnen Materie. Im **neun und funfzigsten** Brief, der an den Herrn M. **Gotthold Ephraim Lessing**, gerichtet ist, wird zu einem Unterricht vom Vocalsatz der Anfang gemacht, und zu dem Ende die Lehre von den Klangfüßen erkläret. Derselben folget in dem **sechzigsten Briefe** eine Erklärung der verschiednen Versarten, und eine Anweisung, wie man eine prosaische Rede in poetische Klangfüße auflösen müsse. Aller musikalischer Ausdruck der poe-

tischen Klangfüße, und der daher entstehenden Versarten ist entweder **syllabisch**, oder **melismatisch**; syllabisch, wenn die Anzahl der Noten der Anzahl der Sylben gleich gemacht wird; **melismatisch**, wenn über eine Sylbe mehr als eine Note gesetzt wird. Der syllabische Ausdruck wird wiederum in den **natürlichen** und **künstlichen**; der künstliche syllabische Ausdruck aber in den **gleichförmigen**, und **ungleichförmigen** oder **verzogenen** unterschieden. Alle diese Arten verschiedner Ausdrücke werden in dem **ein- und zwey und sechzigsten Briefe** praktisch in Noten gezeiget. Im **drey- und vier und sechzigsten** Brief wird die Vergleichung untersuchet, und hin und wieder sehr falsch befunden, die gewisse Tongelehrte zwischen den aus der verschiednen Abwechselung der langen und längern, kurzen und kürzern Noten, entstehenden verschiednen musikalischen Metris, mit den Klangfüßen der lateinischen und griechischen Prosodie anzustellen, versucht haben. Mit dem vier und sechzigsten Briefe wird der vierte Theil dieser kritischen Briefe über die Tonkunst geendigt.

II.

Berlin. Unter dem Titel: *Sonata I. II. u. III. da camera à 4. stromenti &c.* sind im Winterschen Verlage drey sehr fleißig und mit Geschmack gearbeitete **Quatuors** von dem Königl. Kammermusicus Herrn **Janitsch** seit kurzem bekannt geworden. Der mit vielen Einsichten begabte geschickte

Herr

Herr Verfasser ist entschlossen, diese Arbeit, die nicht anders als vielen Beyfall erhalten kann, fortzusetzen, und wir sehen der Fortsetzung mit Verlangen entgegen.

In eben diesem Verlage sind auch vor einigen Wochen fertig geworden: **Neue Kirchenmelodien zu denen geistlichen Liedern des Herrn Profess. Gellerts, welche nicht nach den gewöhnlichen Kirchenmelodien können gesungen werden.** Der Herr Verfasser unterschreibt sich in der Vorrede mit den Buchstaben I. I. Q., und die in der Sammlung enthaltnen zwey und zwanzig Stücke sind so viele Muster, wie ein geistlichs Lied der Poesie und Musik nach beschaffen seyn soll, um Empfindungen ins Herz zu gießen.

III.

Berlin. In Verlag Gottlieb August Langens hat die Presse verlassen **Anhang zum Handbuche bey dem Generalbaß und der Composition, worinnen zur Uebung der gewöhnlichern harmonischen Dreyklänge und Septimenaccorde, Probeexempel vorgelegt werden, und hiernächst dasjenige, was ein jeder Componist von dem doppelten Contrapunct und der Verfertigung einer Fuge wissen muß, gezeigt wird von Friedrich Wilhelm Marpurg.** Nebst acht Kupfertafeln in 4to neun Bogen Text, und zween Bogen Kupfer. Ich werde den Inhalt

halt daraus herſetzen. Iſtes Cap. welches allerhand Probeexempel zur Uebung der gewöhnlichern harmoniſchen Dreyklänge, im vierſtimmigen Satze, enthält. IItes Cap. welches allerhand Probeexempel zur Uebung der gewöhnlichern Septimenaccorde enthält. IIItes Cap. worinnen vom doppelten Contrapunkt in der Octave, Decime und Duodecime, gehandelt wird. IVtes Cap. vom doppelten Contrapunct in der Gegenbewegung. Vtes Cap. von der canoniſchen Nachahmung. Hierinnen wird die Methode gezeigt, zwey- drey- und vierſtimmige Canons von verſchiedner Art zu machen. VItes Cap. von der Verfertigung einer Fuge; erſtlich, von der Beſchaffenheit eines Fugenſatzes, oder vom Führer; zweytens von der Einrichtung des Gefährten; drittens vom Wiederſchlage und dem Verfolge eines Fugenſatzes; viertens von der Gegenharmonie; und fünftens von der Zwiſchenharmonie.

III. Be-

III.

Beschluß des Glückwünschungs-Schreibens an den Herrn Rolle.

Man kann sich leicht vorstellen, wie sauer die Erlangung solcher Wissenschaft dem **Agricola** müsse geworden seyn, wenn man bedenkt, daß die Musik zu seiner Zeit noch sehr dunkle und verworrene Grundsätze hatte, und daß er die ganze Kunst durch eigenen Fleiß, und ohne Anweisung eines Lehrmeisters erlernen müssen. Einigermaßen wird man sich einen Begriff davon aus dem Buche machen können, dessen Inhalt ich itzt näher anzeigen, und dessen völlige Aufschrift ich, mit Beybehaltung der Orthographie des Originals, das ich ehedem in Händen gehabt, voranschicken will.

„**Musica Instrumentalis** deudsch, darin „das fundament vnd application der finger vnd „zungen, auf mancherley Pfeiffen, als Flöten, „Kromphörner, Zincken, Bomhard, Schalmeyen, „Sackpfeiffen ꝛc. Dazu von dreyerley Geigen, „als Welschen, Polisschen, vnd kleinen Hand-„geiglein, vnd wie die griffe drauff, auch auff „Lauten künstlich abgemessen, Item vom Mono-„chordo, auch von künstlicher Stimmung der Or-„gelpfeiffen, vnd Zimbeln ꝛc. kürtzlich begriffen, „vnd für vnsre Schulkinder vnd andere gemeine

„Senger

„Senger, auffs verſtendlichſt vnd einfeltigſt, itzund „newlich zugerichtet durch **Martinum Agricolam.** Anno Domini 1545.“ Auf der letzten Seite ſteht: „gedruckt zu Wittenberg durch Geor„gen Rhaw, Anno M. D. XLV.“

Auf der Rückſeite des Titelblats ſieht man das, im Holzſchnitt vorgeſtellte, Bildniß der **Fraw Muſica.** Dann folget die Zuſchrift **an den ehrſamen vnd weyſen Herrn, Georg Rhaw** (*), **Vorweſer vnd Förderer der edlen Fraw Muſices,** wie er hier betitelt wird; worinn der Verfaſſer die Urſachen der Herausgabe dieſes Werkleins angiebt. Die erſte druckt er alſo aus: „Dieweil ich bey euch zu **Wittenberg,** auch „jnn **vnſer löblichen Schul viel feiner jun„gen Knaben vnd Geſellen ſpüre,** die ſich, „**welches mir hertzlich wol gefelt,** jnn den „andern Muſicis activis, als in Plana vnd Men„ſurata **weidlich tummeln** vnd geſchickt werden, „von

(*) Dieſer Rhaw war ein, zu ſeiner Zeit ſehr angeſehener, Muſicus und gelehrter Buchdrucker, auch, wo ich nicht irre, Rathsherr zu Wittenberg. Agricola ſagt in der Zuſchrift: Er ſchicke ihm dis Buch zu, als einem, der nicht ein geringer Mithelfer ſey in dem, daß die edle Fraw Muſica mit aller Zugehörung gantz klar, verſtendlich und fein geſchmückt an den Tag kömpt. Joh. Galliculus, deſſen in obenangezogenem muſikaliſchen Lexico ſo wenig, als des Rhaw und des Wenceslai Philomarhis gedacht wird, hat ihm ſein Buch de compoſitione cantus, das auch bey ihm 1546. in 8. gedruckt iſt, gleichfalls zugeeignet, und nennt ihn artium humanitatis atque Muſicae peritum.

„von welcher vnser Schule wegen, dieweil „alle andere Schulen fast im gantz Sachsſ= „nerlande = = itzund mit Schulmeistern, „Cantoribus, Baccalaurien, auch Sted= „te vnd Dörffer mit Predicanten offtmals „daraus gespeist vnd versorget werden, „ein Erbar Radt von Magdeburg nicht „ein geringe Lob vnd gut Geschrey jnn „allen Landen vberkommen hat. Zum an= „dern, fährt er fort, laß ich mich bedünken, daß „die Instrumentalis, welche ich für 16 Jahren „hab lassen ausgehen, den Knaben an etlichen Der= „tern zu tunkel vnd schwer zu verstehen ist. Auff „das ich jhn nun jnn solcher edlen Kunst, nach „meinem wenigen Vermögen, weiter dienen möch= „te, = = habe ichs nicht allein nützlich, sondern „auch nötlich geacht, eine andere Instrumenta= „lem fein deudlich auffs einfeltigst vnd „verstendlichst, für vnsere Schulkinder „vnd andere, die es begehren, zuzurichten vnd jnn „Druck zu geben.“ Nach einigen eingestreueten Klagen über die Verächter dieser seiner Bemühun= gen, schreibt er weiter: „Welche Musicam In= „strumentalem ich euch allhier zuschicke = = auffs „freundlichst bittend, jhr wolt sie erstlich jnn ewrer „Drückerey auffs vleissigst drücken, vnd darnach, „wie die vorigen beyde, euch auch zugeschrieben, „vnd jnn ewren Schutz befohlen seyn laßen. Dar= „mit seit Gott mit sampt den ewren vnd den sei= „nen, vnter welchen ich auch bin, befoh= „len. Datum zu Magdeburg, jnn des Ersa=

„men

„men vnd weysen Herrn, Heinrich Ahlmanns, „Hause, bey welchem ich eine lange Zeit hauss„gehalten, vnd mir viel Guts von jhm „widderfarn ist ꝛc. 1545. am 14 Tage Apri„lis.“ Er unterschreibt sich: Mart. Agricola E. W. A. Die Bedeutung dieser letzten drey Buchstaben muß ich andere errathen lassen. Im Anfange der Zuschrift nennt er sich Martinus Sohr (*) odder Agricola, welcher erstere Name auch, wiewohl mit einer kleinen Veränderung, in dis, gleich nach der Zuschrift folgende, pritschmeisterische Onomastichon hinein gezwungen ist:

Mich deuchts warlich zu dieser Frist,
Alles was alhie gedruckt ist,
Reichlich mit figurn, wie sie genant,
Thet keiner schreiben mit der Hand,
Ja wenn man zwen Taler geb dar,
Nem ers doch nicht, weis ich fürwar,
Viel weniger ein maler gut
Solche figuren drümb malen thut.

Sintemal dis Büchlein wenig steht
On alle dein Mühe zubereit,
Recht hübsch vnd deudlich dargestelt,
Ey, so kauffs vmb solch wenig Gelt.

In solchen elenden, holprichten und geflickten Knittelversen ist der gröβte Theil des Buchs abgefaβt. Agricola hat es in 5 Kapitel abgetheilet, übrigens aber keine sonderliche Ordnung darinn beobachtet.

(*) Das soll vermuthlich so viel heissen als der Sorauer, weil er aus Sora oder Sorau in Schlesien gebürtig war.

beobachtet. Zwischen der Ueberschrift des ersten Kapitels, von mancherley Pfeiffen vnd der Zungen Application, und dem Kapitel selbst, ist noch eine lange, gleichfals reimweis gesetzte, Vorrhede von 9 Blättern eingeschaltet, die ein übertriebenes Lob der Musik (*) und eine bedrohliche Ermahnung, sich auf dieselbe fleissig zu legen, in sich fasset, aber auch mit vielen Ausschweifungen und nicht zur Sache gehörigen Gedanken oder Grillen angefüllet ist. Die Schreibart ist, nach der Mode der damaligen Zeit, hin und wieder sehr plump und heftig, und bey aller Gelegenheit werden die Papisten angezapft, als gegen welche der Verfasser eifrig erbittert gewesen zu seyn scheinet. Im andern Kapitel wird von dreyerley, als welschen, polischen und kleinen dreyseitigen Geigen, gehandelt. Das dritte Kap. ist eine kurze vnd verstendliche Anweisung von künstlicher Abmessung der Bunde auf Lauten vnd des Monochordi, allen Lauteniſten ganz nötlich zu wissen. In dem vierten Kap. entdeckt Agricola seinen Glauben von den vier pythagorischen Hämmern, zusamt ihren Proportionen. Die, aus dem Macrobio, Boethio, und andern genommene, Erzehlung

(*) Wie stark er in seine edle Fraw Musicam verliebt gewesen sey, sieht man auch daraus, wenn er solche Bl. 11. allen andern freyen Künsten vorzieht, ja in der Vorrede zu seinen Quæstionibus vulgatioribus so gar behauptet, sine ea nec vllam artium aliarum absolutam esse posse.

zehlung dieser Erfindung, welche den Inhalt der **Vorthede** dieses Kapitels ausmacht, will ich, wegen der lustigen Einfälle, als eine Probe der Versmacherkunst unsers Verfassers zum Theil abschreiben.

Der meister Pythagoras genannt,
Inn der Rechenkunst wol bekant,
Inn der Musika desgleichen,
Wie melden volgende Zeichen,
Von der Music zu seiner Zeit
Hatten sie ganz dunckeln bescheit,
Denn sie war bey jhn nicht so klar
Wie itzt bey uns, glaub mir fürwar,
Drum speculirt er manche stund,
Das er erfür den rechten grund
Dieser Music edel vnd zart
Nach speculativischer art,
Wie es zugienge mit den sonis
Vnd er der sach würd gewis,
Nemlich, was für proportion
Gibt der hoch vnd niddrige ton
Wenn sie werden zu hauff geschatzt,
Wie theorica davon schwatzt.
Wolan, Gott thet jhn vielleicht rürn
Das er auff ein zeit gieng spacirn,
Vnd für eines Schmides thür kam,
Alda seltzam meldey vernam
Von den Hemmern geschlagen schlecht
Aufs eisen durch die Schmideknecht,
Die fluchs auff den Ampos schlugen,
Das die Funcken ümbher flugen.
Er stund mit auffgerackten ohrn,
Dacht, es wird ja nicht sein verlohrn,
Sondern noch alles werden gut,
Vnd bewugs fast in seinem mut,
Da die Hemmer klungen gemein
Einer grob vnd der andre klein,
Wie mags doch haben ein gestalt,
Das sie resonyrn so manchfalt:

Ein Tonum, Diatessaron,
Diapent, vnd Diapason
Hört er dar klingen eigentlich
Vnd dacht, es wundert warlich mich,
Vielleicht leit es an der stercke
Der Schmidknecht in diesem Werke,
Vnd lies bald die Hemmer mutirn
Einen jedern ein andern fürn,
Denn er vorhin hatte gethan,
Vnd hies sie freidich drauff schlan. —
Als er nu lange zugehört
Vnd nicht andre soms spört,
Dann wie es vorhin was geschehn,
Gedacht, wie mag es doch zugehn?
Weil es nicht an den armen leit,
Wirds haben ein andern bescheid,
Vielleicht solches die gewicht bringen,
Das die Hemmer also klingen,
Vnd versucht ein andern Possen,
Lies der Hemmer stiel ausstossen
Vnd die vier eisen schlechts wegen,
Wartet, was ihm möcht begegnen.
Da fand er erst die rechte List,
Welche Theorica genannt ist,
Nemlich, durch der Hemmer gewicht
Mit Proportion zugericht, —
Vom ersten vnd vierten in Dupla
Ward gehört die Octava.
Erst vnd dritt Sesquialtera gnent
Klungen klerlich die Diapent.
Der erst, ander die Sesquitertz
Gaben Quartam, on allen schertz.
Sesquoctaff der ander vnd dritt
Ein gantzen Tonum brachten mit ꝛc. ꝛc.

Weil nun aus den **Proportionen** und **musikalischen Sonis** der **pythagorischen Hämmer**, nach der Meynung des **Agricola**, viele andere nützliche Künste entspringen; und man un-

ter andern daraus lernen kann, wie man die Orgelpfeifen recht stimmen soll: so hat er der Beschreibung der Proportionen eine künstliche Speculation angehängt, wie die Orgelpfeifen durch die Proportiones theoricas, der Intervallorum musicalium für der Zuhauffslöttung jhrer Blech, recht gründlich vnd künstlich gestimmet werden, allen Orgelmachern vnd andern visirlichen, spitzigen vnd speculirlichen Köpfen nützlich zu wissen. Hierauf folgt eine andere schöne Speculation vnd recht Muster, wie Glöcklein odder Zimbeln, auch ander klingende Metall nach speculativischer Art gestimmet werden. Endlich unterrichtet der V. im 5 Kapitel seine Lehrlinge von der Tabulatur, auf die Harfen, aufs Psalterium, auf die Stockfiedel vnd aufs Hackebrett geapplicirt. Der ganze Unterricht besteht aber nur in einer Abzeichnung itzt genannter vier Instrumente, mit einer Einleitung von 14 eben so tröstlichen Knittelversen. Diese Figuren sind, wie die übrigen insgesamt, noch so ziemlich saubere Holzschnitte. Man findet, ausser obigen vieren, nebst verschiedenen Scalis und Schematibus, noch folgende musikalische Instrumente in diesem Buche abgebildet: Vier Flöten, nach den 4 Stimmen; eine Schalmey; eine Bombard (Bommard); einen Schwengel; einen Zinken (Cornetto); ein Flötlein mit 4 Löchern; vier Krommhörner oder Pfeifen; ein Platerspiel und noch ein

anderes

anderes Krumphorn; vier Schweizerpfeifen; eine Busaun (Posaune); eine Feldtrummet; eine Claretta und ein Türmerhorn. Von diesen 4 letztern schreibt Agricola:

Etlich aber haben der Löcher keins,
Nur allein oben vnd vnden eins,
Auff diesen wird die meloden, allein
Durchs blasen und ziehen gefüret rein:
Als sein Busaun, Trummeten vnd Claret
Wie es hie volgende gemalet steht,
Davon sag ich nicht viel zu dieser stund,
Denn ich hab auch noch nicht den rechten grund,
Wenn ich denselben werd erlangen,
So soltu ihn recht von mir empfangen,
Vdoch soll es also schlecht nicht hingan,
Ich will sie dir gemalet zeigen an.

Ferner sieht man hier solchergestalt abgezeichnet, eine Sackpfeife; das Dirididirida; das Tellellellellellellellel, le; vier große Geigen; eben so viel kleine ohne Bünde und mit drey Saiten, nebst einem Trumscheit; eine Laute und Qvintern; einen Ampos mit Hemmern; das Monochordium; wie Pythagoras die 4 Hämmer weget; die Proportiones, Gewicht und Resonanz der 4 Hämmer; und endlich einige Zimbeln und Glocken. So sinnlich aber dieses alles auch vorgestellet ist: so ist doch die Vorstellung an sich so unzulänglich und der Unterricht so kurz, so mager und so undeutlich, daß ich mir schwerlich getraue zu versichern, daß jemand, vermittelst des Gebrauchs dieses Buches, ein großer Virtuose wer-

den dürfte. Der gute Wille und mühsame Eifer des geschäftigen Agricola wäre noch wohl zu loben: wenn es sich der ehrliche Mann nur nicht hätte einfallen lassen, in Versen zu schreiben. Die Grundregeln der Musik, die Beschreibung musikalischer Instrumente, und eine Anweisung, wie man dieselben nach der Kunst theils verfertigen und stimmen, theils greifen oder schlagen und blasen solte, sind, meines Erachtens, lauter solche Materien, die über den ästhetischen Horizont steigen, und nicht auf eine sinnlich schöne Art lebhaft gedacht und vorgetragen werden können; zumal von einem Manne, dessen Witz so arm und grob ist, als des Agricola seiner war, der beständig im Schulstaube arbeiten, und bey dem die Kunst, wie man sagt, nach Brote gehen mußte.

Den ersten dieser Sätze zu beweisen, brauche ich, ausser den obstehenden Proben seiner geringen poetischen Fähigkeit, nur noch diese possirlichen Verse anzuführen, die Bl. 45. stehen:

Auch spür ich gemeiniglich, das
Jeder will itzt darmit vmbgehn,
Vnd wenig den Krachen verstehn,
Auf welchem das rechte fundament
Ist verborgen vnd ganz behend
Der griffe des Gesangs schlüßel:
Mich nemands, wie mit einer schüßel,
Da ein verdackt gericht jnn leyt
Vnd niemand kan geben bescheit,
Ob es sey ein köstliche speis,
Odder gemein, als nemlich Reis,

Von

Pottermilch, odder dick mulcken,
Das die Paurn gerne kulcken.
Du must mirs nicht für vbel han,
Das ich red wie ein ackermann,
Dann merke das sprichwort alhie:
Tractant fabrilia fabri.

Was ich hiernächst von seinem **lästigen Schulamte** und von seiner **Dürftigkeit** gesagt habe, empfängt seine Bestätigung aus dem Beschlusse des itzt beschriebenen Werkes, woraus ich noch einige Stellen auszeichnen muß, weil dieselben zur nähern Erkentniß der **Lebensumstände** und der **Gemüthsbeschaffenheit des Agricola** dienen können.

„Also wil ich, schreibt er, mein Büchlein auff „dismal beschlossen, vnd darneben nicht allein euch „Schulkinder, meine Discipulos, sondern „einen itzligen dieses Büchleins Leser gebeten ha„ben, wolt es ihm, dieweil ichs gut meine, „gefallen laßen, vnd nicht das Lestermaul so „weit, das man jhm, mit Vrlaub, einen „Küwfladen hineinwerfen möchte, vber „mich aufsperren, sondern gedencken, ob es viel„leicht nicht auffs künstlichst erörtert vnd zuge„richt befunden wird, das ich, welches wol ehr„mals von mir gehört (*), alle mein Tage jnn sol-

(*) Daß er in der Tonkunst ein αὐτοδίδακτος oder ein selbstgewachsener Musicus gewesen sey, gesteht er auch in der Vorrede der deutschen Figuralmusik, und am Ende der 15. Historie in derselben. Insonderheit erkläret er sich über diesen Punct gar artig in der Vorrede zu seinen Scholiis in Musicam planam

„ther Kunst, weder in Practica, als Plana,
„Figurali, Instrumentali, oddet Theo-
„rica, keinen activum Præceptorem von
„Menschen gehabt, sondern dasjenige, was ich
„darinne verstehe, erstlich von Gott, welcher
„seine Gaben mittheilt, wem er will, und darnach
„durch trefflichen grossen Fleis und studi-
„ren, jedoch bey mir allein mit der Gottes Hülffe,
„überkommen hab; drumb möcht ich wol ein selb-
„wachsen Musicus genant werden, und wer
„kein wunder, das ich underweilen den trefflichen
„Künstlnern nicht gleich handelte. Aber das sag
„ich warlich, das mich die überschwencklche
„Lust und Liebe, die ich zu dieser edlen
„Frawn Musica gehabt, zu solchem sonderli-
„chen, einsamen und heimlichen Studirn
„bewogen, und gleichsam mit einer gerten
„dazu gezwungen hat. — Derhalben ich mich je-
„zuend an trefflicher Kunst alhie gefeilet, so ge-
„denck, das ichs alles bisher mit meinem schreiben
„gut

Planam W. Ph. de Nona Deme. Seine Worte sind: Præterea, Lector optime, cogitabis, me nequaquam pœnitis fingulis artificiosissime tractare, quemadmodum alii excellentes Musici, quum ego nunquam certo aliquo præceptore in hac arte vfus fim, sed nunquam Musicus ἀυτοδίδακτος, occulta quadam naturæ vi, quæ me huc perrexit, dum multo labore magno deuotione studio, id quod cuiplbet perito facile est estimare. Deo denique sufpice, augusum illud, quod intelligo, fim affecutus, vt non omnino abiectus, verum tamquam aliquis vulgarior doctus, tamquam simplicissimus, adeoque rudibus hasce mea paucis principiis perfuadere atque vecumque inculcare queam, &c.

„gut gemeint — gehet dirs aber nicht, und
„du kanſts odder wilts nicht beſſer machen, ſo ge-
„denk und ſtopff den ſchendlichen Leſterra-
„chen mit einem Kuchen von mancherley
„Kreutern und Blumen zugericht, odder
„wird dir vbel anſtehn und geringen. Wolan mei-
ne lieben und wolmeinenden Diſcipuli,
und alle andere, ich bitt, helffe mich, zu viel
euch müglich, beſchützen. Vnd dieweil ich
euch und eworen vorfarn alhie zu Magdeburg
faſt bey fünff odder ſechs und zwantzig
Jarn, jnn Schulen vleiſſig bisher gedienet
und mich mit Betteleyſtets behoffen hab,
auff daß ich euch dister ſüglicher weiter jnn ſolcher
Kunſt der Muſic dienen möcht, jhr wöllet bey
ewren Eltern, und andern, die es zu thun
haben, anhalten, das mir mein Stipen-
dium (Salarium) etzlicher maſſen gebeſſert
möcht werden. Denn es ſteht ja geſchrieben,
Ein tagelöhner iſt ſeines Lohns werd. —
„Wolan ich hoffe, wie ichs verdient hab, odder
„noch verdienen kan, jhr vnd die andern werdet
euch der gebür nach wol wiſſen zu halten. Vnd
nemet jtzund dis geringe gäblein zum newen
„Jahr alſo für gut. Will nu jemands vnter euch
ein zeddel odder zween für die arbeit vnd
vnkoſt, die ich dran gewant, für mich jns
„glückstopf legen, jhoch alſo, wenn das glück
„etwas brechte, das ichs auch vberkommen möch-
„te, odder ſunſt mir etwas zu ſtewrte kommen,
„das kan ich wol leiden, auch wil ichs fürder

„gerne widderumb verdienen. Vnd Gott füddre „euch vnd mich in vnserm Studirn vnd allen „göttlichen wercken, vnd geb vns allen — „das frewdenreiche Leben, nemlich an dem Ort, „da von den Engeln die edel Fraw Musica „gebraucht (*) vnd on auffhörtn gesungen wird, „Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus „Deus Zebaoth, Amen.“

Mitten in diesen andächtigen Gedanken bekömmt der gute Agricola plötzlich noch einen Anfall von der Reimsucht, und unter diesen Bewegungen, läßt er noch folgendes aus der Feder fließen:

Also hastu, lieber Leser mein,
Die Kunst auf Instrumenta fein,
Nemlich wie du ihm sollt nachgan
Vnd drauff zu lernen fanchen an.
Wenn du die Kunst verstehst nu,
So gehört noch etwas mehr dazu,
Als gute Instrumentisch stuck,
Die man selten findet im Druck.
Derhalben, wie gesagt zuvörn,
Wo ich werd gelegenheit spörn,

Vnd

(*) Daß im Himmel uud in der seligen Ewigkeit die Uebung der Vocal- und Instrumentalmusik fortdauren, und das eigentliche Geschäfte der Engel und Heiligen seyn werde, ist ein Lehrsatz, den verschiedene Theologi und Musici behaupten. Ich berufe mich itzo nur auf Herrn Mattheſons Werk von der Musik im Himmel, auf dessen erläutertes Selah, Hamburg 1745. 8. und auf eben desselben neuangelegte Freudenakademie zum lehrreichen Vorschmack unbeschreiblicher Herrlichkeit in der Veste göttlicher Macht; Hamburg 1751. 8.

Und so manns wird begehen von mir,
Will ich Gesenge zu nutze dir,
Welche sich füglich drauf schicken,
Mit der zeit auch lassen drucken.
Darinn du wirst finden viel Guts,
Das du damit brauchen, dir zu nutz.
Drumb bitte Gott vleissig umb Gnad,
Der Himmel und Erd geschaffen hat,
Wolt mir gesund fristen mein leben,
Denn ich hab dir noch viel zu geben.
Dis hab ich nicht wollen verschweigen,
Sondern dir am End anzeigen,
Mit so viel tausend guter nacht,
So manch roter Mund im jar lacht.

Ob er die, hier und an mehrern Orten versprochene, Gesänge hernach noch drucken lassen, ist mir unbekannt. In demjenigen Verzeichnisse seiner Schriften, welches in Georg Draudii nicht gar zuverlässigen Bibliotheca classica pag. 1650. und etwas vermehrter in Joh. Gottfr. Walthers musikalischen Lexico angetroffen wird, sind dieselben nicht befindlich, wenn nicht etwa die vorhin angeführten Melodiae scholasticae darunter verstanden werden müssen. Inzwischen muß doch das Gebet seiner Discipel für seine Gesundheit nicht ganz unkräftig gewesen seyn; denn bis zum 10 Jun. 1556 hat, wie ich aus gewissen Anzeigen abnehme, ihm Gott sein Leben noch gefristet. Sein Alter aber kann ich nicht genau bestimmen. Wenn er damals, als er die Musicam Instrumentalem geschrieben, welches, wie aus seinen eigenen Ausdrücken erweislich ist, ohngefähr gegen das Ende des 1543sten Jahres geschehen sey mag, schon fünf bis sechs und

zwan-

zwanzig Jahr in der magdeburgischen Schule gearbeitet hat: so muß er sein Leben beynahe auf 70 Jahr gebracht haben. Denn gar zu jung kann er doch zu seinem Cantor- und Schuldienste nicht seyn berufen worden. So viel ist gewiß, daß er einer mit von den ersten Lehrern der 1524 allhier angerichteten Schule, und der erste Director Musices nach der Reformation hieselbst gewesen.

Ich merke noch an, daß in dem itzt beurtheilten Buche auch so gar in den, größtentheils lateinisch abgefaßten, oft sehr seltsamen und visirlichen Randglossen oder Marginalien desselben alles mit deutschen Lettern gedruckt ist. Ueberhaupt beträgt das Werk elf Bogen, da die erste Auflage desselben, wofern etwa dieses nicht ein ganz anderes Buch ist, nur aus 8 Bogen besteht. Die deutschen Wörterbücher könnten aus demselben mit vielen ungewöhnlichen, veralteten oder unbekannten Wörtern und seltenen Redensarten bereichert werden, dergleichen sind, ausser einigen schon vorhin mit besondern Lettern bemerkten, annoch folgende: ein Bassant; luschen; sich draht (geschwind, recht) bedenken; den Grund draht fassen; an der Petzsche trecken; wilt du nicht ita, so magst du husta; Ackertrolln: die Nachtigal, welche die Kuw erbeißt, d. i. ein Rabe; orglisch; instrumentische Gesänge; ein Peuler; gökkeln; eine Gockelbude; rapunten laufen; böswichtisches Wesen; das merke dir quantsweis; das schleuß in deinen Muth; die Meßung; das Polerland:

lerland; die Theilung ist verant; Widderschlag der Saiten; Unterricht thun; zu dieser Fahrt, an statt, für dismal; und viele andere mehr, welche ich für weniger beträchtlich und eben daher nicht der Mühe werth halte, sie besonders anzuzeigen.

Nunmehro werde ich Ihr Vergnügen, Werthester Herr College, und Ihre süßen Unterhaltungen mit Ihrer geliebten Rahel an diesem Ihren Ehrentage nicht weiter stören. Mein alter Agricola mag abtreten. Ich setze nichts mehr hinzu, als den Wunsch, daß Sie sich, wie bisher, so auch ferner, jederzeit eines bessern Schicksals als dieser, zu erfreuen haben mögen; und die Bitte, daß Sie sich, unter dem Genusse Ihrer reinen Vergnügungen zuweilen eines Freundes erinnern, der in seinem ganzen Leben mit wahrer Hochachtung, redlicher Geselligkeit und freundschaftlicher Zuneigung seyn wird

Ewr. Hochedelgebornen

Magdeburg,
den 18. May 1758.

treuergebenster Diener.
Elias Caspar Reichard.

IV.

Neuigkeiten.

I.

Sammlung einiger musikalischen Versuche von Friedrich Wilhelm Zachariä. Ister Theil. 1760. Der Herr Zachariä hatte einige freye Stunden. Die Poesie, die sein würdiges Haupt mit so vielen Kränzen gezieret, erlaubte ihm, sich einige Zeit zu erhohlen. Er machte sich selbige zu Nutze, um mit ihrer Schwester der Tonkunst, einen desto vertrautern Umgang zu pflegen. Er nahm sich vor, der Welt von seinen Nebenarbeiten Rechenschaft zu geben, und schrieb die gegenwärtigen Versuche, die für die Singstimme und das Clavier eingerichtet sind, und neun italiänische Arien, und drey italiänische Duette, nebst drey Synfonien enthalten. Es kann den Tonkünstlern von Profession nicht anders, als angenehm seyn und zur Ermunterung dienen, daß ein so berühmter Gelehrter, als der Herr Zachariä, ein Dichter vom ersten Range, ein Paar Gänge auf ihrer Laufbahn waget, und mit ihnen nach dem Preise der Musen zielet. Die Liebhaber sind selten, bey welchen man so viel Genie und Geschmack vereinet findet; und die Vorzüge des Herrn Zachariä verdienen alle Achtung der Kenner. Druck und Papier sind schön, wie es in der Breitkopfischen Officin gewöhnlich ist.

II. Der

II.

Der Tod Jesu, eine Cantata, in die Musik gesetzt vom Herrn Carl Heinrich Graun, Königl. Preuß. Capellmeister. Leipzig, gedruckt und verlegt von Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf. 1760. Was ein Rammler gedichtet, und ein Graun componirt hat, braucht keiner weitern Empfehlung. Prächtige Chöre, rührende Arien, die den nachdrücklichsten Worten angemessen sind; wohl ausgearbeitete Fugen; Duetten, wo Kunst und Geschmack um den Vorzug streiten; Affect und Feuer in der Composition; das Herz angreiffende Recitative, ein feiner und edler Gesang, eine volle majestätsche Harmonie — — sind die wesentlichen Stücke einer schönen Kirchencomposition, und die Kennzeichen der graunischen Muse.

III.

Sammlung von Synfonien. Leipzig, bey Johann Gottlieb Emanuel Breitkopf. Die vier erstern Stücke dieser periodischen Sammlung enthalten eine Synfonie von Sr. Königlichen Majestät in Preussen; von Ihro Königl. Hoheit, der Churprinzessinn in Sachsen; vom Hrn. Capellmeister Hasse; und vom Herrn Capellmeister Graun. Stücke von so erhabnen, und so berühmten Verfassern werden nicht anders als mit Begierde gesucht werden.

IV.

D. A. Steffani, Abts von Lepsing, und des heil. apostolischen Stuhls Protonotarii

tonotarii Handschreiben, darinnen enthalten, wie groſse Gewiſsheit die Musik, aus ihren Principiis und Grundsätzen habe; und in welchem Wehrt und Wirkung sie bey den Alten gewesen. Um seiner Vortreflichkeit und Nutzens willen ehemahls aus dem Italiänischen ins Hochdeutsche übersetzt, und mit einigen Anmerkungen etläutert von Andreas Werkmeister. Jzt aber aufs neue übersehen, an vielen Orten verbessert, von den vorigen Fehlern gereinigt, mit einer Vorrede und etlichen Zusätzen vermehret, und zum Druck befördert von Johann Lorenz Albrecht. *Gymnasii Mülhusini Collega IVtae Classis, & ad B. M. V. Cantore & Directore Musices.* Mühlhausen, druckts Joh. Christoph Brückner, E. Hochedl. Raths Buchdrucker, 1760. Dieses Werkchen verdiente durch eine neue Auflage der Welt bekannt gemacht zu werden, und Tonkünstler, die ihre Einsichten etwas weiter als bis zur Känntniſs der drey musikalischen Schlüssel ausdehnen wollen, werden es dem fleissigen und geschickten Herrn Musikdirector Albrecht Dank wissen, daſs er selbige veranstaltet hat. Wie man aus verschiednen Anmerkungen des Herausgebers sieht, so muſs es in der dortigen Gegend gewisse Geschöpfe geben, die entweder von der Natur übel begabt, oder in der Erziehung versäumet, den Wehrt der Tonkunst, der lieblichsten der freyen Künste, so wenig zu schätzen wissen, daſs

sie

ſie vielmehr die Jugend auf alle mögliche Art davon abzuhalten ſuchen, und den Eifer der Verehrer und Ausüber derſelben auf keine Weiſe, durch hinlängliche Belohnungen, zu unterhalten, bedacht ſind. Man ſollte kaum glauben, daß es zu den itzigen aufgeklärten Zeiten ſolche Leute geben könnte. Aber geſetzt, daß dieſer oder jener den Einfluß der Muſen zu fühlen nicht im Stande wäre; erforderte es nicht die Staatsklugheit eines jeden, ſeine Blöße in dieſem Stücke, ſo wie Midas ſeine Ohren, vor den Augen der Welt zu verbergen?

V.

Muſikaliſche Aufmunterung für die Anfänger des Claviers, beſtehend in VII. Menuetten, und eben ſo viel Polonoiſen durch die Durtöne C D E F G A B, von Johann Lorenz Albrecht. Iſter Theil. Augsburg, gedruckt und verlegt von Johann Jacob Lotters ſeel. Erben. 1760. Die Stücke ſind ganz artig, und von angehenden Clavieriſten, für welche der Herr Verfaſſer ſie gemacht hat, mit Nutzen zu gebrauchen. Ich kann nicht umhin, die wohlgeſchriebne Vorrede zu excerpiren. „Ich habe, ſagt derſelbe, dieſes Werk, mit gu„tem Vorbedacht, mit der Aufſchrift einer muſika„liſchen Aufmunterung belegt, weil es unſers „Orts beſonders nöthig zu ſeyn ſcheinet, dir, lehr„begierige Jugend, mit mehr als einer Aufmun„terung zu Hülfe zu kommen, um dich zu dieſer „edlen Kunſt anzufriſchen und beherzt zu machen;

„zumahl da sich itzt bey uns eine Art Leute hervor„thut, welche nicht nur selbst die Musik sehr gerin„ge schätzet, sondern auch jungen Gemüthern die„selbe als die größte Todsünde abräth, und mit „allerhand läppischen Minen, unnützen Worten, und „finsterm Gesicht auf die Liebhaber der Musik los„stürmet, und, wo möglich, alle Verehrer derse„ben in den Bann will gethan wissen. Damit du „nun theils durch das Ansehen solcher Personen, „theils durch ihre auf die Verachtung der Musik „gerichtete Vorstellungen, nicht auf das irrige Vor„urtheil geführet werdest, als wäre nemlich die „Musik etwas, das zu nichts nütze, mithin also „einem Menschen zu lernen höchstschädlich wäre: „so habe ich dich hier, bey Herausgabe dieses ersten „Theils meiner musikallschen Aufmunterung, ge„treulich ermahnen wollen, dich an keine verächt„liche Vorstellungen eigensinniger Musiktyrannen „zu kehren, sondern vielmehr allen Fleiß anzuwen„den, dich von Tage zu Tage in dieser vortrefli„chen Kunst vollkommner zu machen. Ge„setzt, du müßtest auch manchen feindlichen An„griff deßwegen erdulden: ey! wer wollte darum „den Muth gleich sinken lassen? Vielmehr bemühe „dich, den Feinden zum Trotz, immer mehr und „mehr, in dieser Kunst zuzunehmen; denn dadurch „wirst du alle elende Stümper dereinst mit Ruhm „beschämen, und alle Feinde besiegen.“

VI.

Collection recréative, contenant VI. Sonates pour le clavecin, composées par Mess. Bach, Fasch, le Fêvre,

Fêvre, Marpourg, Rackemann & Roth, Compoſiteurs &c. Oeuvre I. Aux depens de Jean Ulric Hafner, Maitre de Lut à Nuremberg. Herr Hafner, der ſchon ſeit langer Zeit den Muſen ſeinen Griffel widmet, hat nichts ermangeln laſſen, was dieſem Werke zur äuſſern Zierde dienen kann. Schön Papier, ein ſaubrer Stich, ein guter Abdruck. Wo das Aeuſſere mit dem Innern in genauer Verbindung ſteht, da kann man nicht anders als Beyfall für ſeine Bemühungen erwarten. Wie wir hören, ſo iſt der zweyte Theil dieſer Sammlung von Clavierſonaten unter der Preſſe, der vermuthlich dem erſten nichts nachgeben wird.

VII.

Muſikaliſches Allerley, 1761. Unter dieſem Titel kommt hieſelbſt in Berlin, bey Birnſtielen, alle Woche ein Bogen in Folio heraus, worinnen allerhand neue, größere und kleinere, Clavier- Orgel- Violin- und Flötenſtücke, Sonaten, Fugen, characteriſirte Stücke, Duetten, Oden, Märſche, Polonoiſen, Menuetten ꝛc. von verſchiednen hieſigen und fremden Tonmeiſtern, zum Vorſchein gebracht werden. Acht Bogen machen eine Sammlung aus, und drey Sammlungen ſind bereits fertig. Die Verfaſſer der bisherigen Stücke ſind, nach alphabetiſcher Ordnung, die Herren Agricola, Bach, Cramer, Faſch, Graun, Herbing, Janitſch, Kirnberger, Marpurg, Nichelmann, Quanz, Riedt, Sack, Schale, Seyfarth und Stölzel. Die Abwechſelung und

Güte der Stücke hat diesem Wochenblatte einen solchen Schwung gegeben, daß verschiedene Blätter bereits aufs neue haben gedruckt werden müssen.

VIII.

Sieben Partien für zwo Violinen und den Baß, von Carl Höckh, Hochfürstl. Anhalt-Zerbstischen Concertmeister. Berlin, 1761, gedruckt bey Georg Ludewig Winter, in Fol. Wer den vortreflichen Herrn Höckh aus sehr vielen im Manuscript herumgehenden Concerten und Solos, von seiner geschickten Feder, kennet, wird ohne Zweifel sofort diese sieben Partien zu hören wünschen, worinnen man nicht weniger Fleiß, und gute neue Gedanken, als Geschmack wahrnehmen wird. Der Liebhaber und Musicus werden gleiches Vergnügen daran haben.

V. Fort-

V.

Fortsetzung der Abhandlung des du Bos.

Und dieses war das Schicksal des alten Theaters in dem occidentalischen Reiche. Diese von Natur mehr zur Betreibsamkeit als zur Arbeit aufgelegten Leute, die nur immer von einer Arbeit leben wollen, die nicht allzusauer ist, konnten sich von den Einkünften des Theaters, welches sie bisher ernährt hatte, nicht länger erhalten, und mußten also entweder verhungern, oder eine andere Profeßion ergreifen; und die Personen von gleichem Charakter, welche nach ihnen kamen, mußten ihre Gaben zu andern Verrichtungen anwenden.

Ich will hier den Faden meiner Rede durch wenige Zeilen unterbrechen, um zu erklären, in welchem Verstande ich gesagt habe, daß allem Ansehen nach die Theater zu Rom verschlossen worden, als Totila diese Stadt geplündert. Ich habe damit bloß sagen wollen, daß das Theater des Marcellus und andere prächtige Theater damals entweder zerstört, oder wenigstens durch den Schaden, welchen sie erlitten hatten, unbrauchbar gemacht worden, und also die prächtigen Vorstellungen, zu welchen sie bestimmt waren, ihr Ende erreichten. Ich habe aber damit nicht sagen wollen, daß alle Vorstellungen von Komödien damals aufgehört; sondern ich

glaube vielmehr, daß man in Rom und in den übrigen grossen Städten, welche mit der Hauptstadt gleiches Unglück erfahren hatten, sobald die Zeiten wieder ein wenig ruhiger geworden waren, wieder angefangen habe, theatralische Stücke zu spielen, nur mit der alten Zubereitung nicht. Durch eine in der Welt ganz gewöhnliche Abwechselung wird die in dem zwölften Jahrhunderte nach Erbauung der Stadt Rom so prächtige Scene, in dem darauf folgenden dreyzehnten so simpel wieder geworden seyn, als sie kaum bey Anfang des fünften Jahrhunderts gewesen war. Sie wird in den Zustand zurück gefallen seyn, in welchem sie Livius Andronicus gefunden hatte.

Wir haben einen deutlichen Beweis in den Capitularien unserer Könige vom zweyten Stamme, um zu zeigen, daß es zu ihren Zeiten Komödianten von Profession gegeben, welche theatralische Stücke gespielt. Sie haben nehmlich darinn das Gesetz des Theodosianischen Codicis erneuert, welche alle Arten von Entheiligung auf der Scene verbot. Wir verurtheilen, sagen die Capitularia, zu Leibesstrafe und zu Verbannung alle diejenigen Komödianten, welche sich unterstehen sollten, auf dem Theater in der Kleidung zu erscheinen, welche Priester, Ordensleute, und alle Personen geistlichen Standes tragen. (*) Si quis ex scenicis vestem sacerdotalem aut monasticam, vel mulieris religiosæ, vel qualicumque ecclesiastico statui similem

(*) Baluz. Capitul. tom. prim. p. 906.

lem indutus fuerit, corporali pœna subsistat & exilio tradatur.

Die Komödianten hätten sich dieser Entheiligung zu allen Zeiten enthalten sollen. Gleichwohl ward unser König Carl IX. nochmals genöthiget, sie in dem Edicte zu verbieten, welches er im Jahr 1561, auf die Vorstellungen der zu Orleans versammelten Landstände, bekannt machen lassen. Der Inhalt des vier und zwanzigsten Artikels in diesem Edicte ist folgender: Auch verbieten wir allen Possenspielern, Gaucklern und andern solchen Leuten, an gedachten Sonntagen und Festen, zur Zeit des Gottesdienstes, zu spielen, geistliche Kleider anzuziehen, und anstößige und ein böses Exempel gebende Dinge vorzustellen, bey Strafe des Gefängnisses und leiblicher Züchtigung. Zum Beweise, daß dieses Gesetz nicht genau beobachtet worden, dienet die Erneuerung desselben in dem Edicte, welches Heinrich der III. auf die Vorstellungen der zu Blois im Jahr 1576. versammelten Landstände bekannt machte. Und doch, welches man sich jetzt kaum vorstellen kann, wurden diese so weise Gesetze noch nicht beobachtet. Folgendes findet man in einem Buche, welches den Titel führet: Unterthänige Vorstellung an den König von Frankreich und Pohlen Heinrich der III. dieses Namens, und das im Jahr 1588. gedruckt wurde, bey Gelegenheit der von diesem Regenten zusammen berufenen Landstände, welches

man gemeiniglich die zweyte Versammlung der Stände zu Blois nennet, weil sie gleichfalls in dieser Stadt gehalten wurde.

„Es ist noch ein grosses Uebel übrig, welches „besonders in eurer Stadt Paris an den Sonn„und Festtägen begangen und geduldet wird, und „das der Ehre Gottes und der Entheiligung seiner „Feste weit nachtheiliger ist, als irgend ein anders; „es ist auch mit so vielen Mißbräuchen verbunden, „daß ich es mit den weisesten Männern für hin„länglich halte, den Fluch Gottes über euch und „euer Königreich, und besonders über besagte Stadt „Paris zu ziehen, in welcher diese Bosheit weit „mehr verstattet wird, als an irgend einem Orte „unsers Königreichs. Ich meyne nehmlich die „öffentlichen Schauspiele, welche an benannten „Sonn- und Festtägen so wohl von fremden Itallä„nern als von Franzosen aufgeführet werden; vor „allen andern aber diejenigen, welche in dem Kloa„ke und der Wohnung des Satans, genannt das „Hotel von Bourgogne, von denen vorgestellt wer„den, die sich Mißbrauchsweise Brüder des Leidens „Jesu Christi nennen. In diesem Orte gehen „tausend sündliche Ausschweifungen zum Nachtheile „der Ehrbarkeit und Keuschheit der Weiber, und „zum Ruine ganzer Familien armer Handwerks„leute vor, mit welchen der ganze Saal angefüllt „ist, und welche mehr als zwey Stunden vor dem „Spiele mit unzüchtigem Geschwätze, mit Fressen „und Sauffen hinbringen, woraus viele Zänke-

„reyen

„reyen und Schlägereyen entstehen. Auf der „Bühne bauet man Altäre, die mit Kreutzen und „geistlichen Zierrathen beladen sind; man stellet „Priester in ihrem Meßgewande darauf vor, und „führet sie in den unzüchtigsten Possenspielen ein, „um sie lächerliche Heyrathen schliessen zu lassen. „Man verliest die Evangelia nach dem Kirchen„gesange, um gelegentlich ein Wort darinn anzu„treffen, welches zur Spötterey dienen könne, und „über dieses sind alle und jede von diesen Spielen „mit solchen Zoten und Niederträchtigkeiten ange„füllt, daß sie die Jugend unmöglich ohne grosse „Aergerniß mit ansehen kann. — Doch wir entfernen uns zu weit von unserer Materie, und wollen also lieber auf die Theater zurück kommen, wie sie zu Rom, ehe es von den Barbaren zerstöret wurde, beschaffen waren.

Aus einer Stelle des Ammianus Marcellinus siehet man, daß die Anzahl derjenigen Personen die sich zu seiner Zeit in Rom von den theatralischen Künsten ernährt, erstaunlich groß gewesen sey. Dieser Geschichtschreiber erzehlt nicht ohne Verdruß, daß als Rom von einer Hungersnoth bedrohet worden, man die Vorsicht gebraucht habe, alle Fremde und sogar auch alle der freyen Künste Beflissene aus der Stadt fortzuschaffen. Indem man aber, fügt er hinzu, die Gelehrten als unnütze Mäuler verjagte, und ihnen zu ihrer Abreise einen sehr kurzen Termin setzte, sagte man den Schauspielern und allen denjenigen, welche

sich unterdessen mit diesem schönen Titel schützen wollten, kein Wort. Man ließ drey tausend Tänzerinnen ruhig in Rom, und eben so viel Personen, welche in den Chören spielten, oder Lehrer der musikalischen Künste. Hieraus nun schliesse man wie erstaunlich groß die Anzahl der Schauspieler in Rom zu den Zeiten des Diocletianus und des grossen Constantinus müsse gewesen seyn. (*) Postremo ad id indignitatis est ventum, ut cum peregrini ad formidatam non ita dudum alimentorum inopiam pellerentur ab urbe præcipites; sectatoribus disciplinarum liberalium impendio, paucis sine respiratione ulla extrusis, tenerentur Mimorum assecla veri, quique id simularunt ad tempus, ut tria millia saltatricum ne interpellata quidem, cum totidemque remanerent Magistris. Da es nun eine so entsetzliche Anzahl Personen gab, welche von den musikalischen Künsten lebten, kann man sich noch wohl wundern, daß die Alten so viel Methoden und so viel Kunstgriffe, die Wissenschaft der Musik betreffend, gehabt haben, die wir jetzt nicht mehr haben? Nur durch die Menge der Künstler wird die Kunst, von welcher sie Profeßion machen, erweitert, und in verschiedene andere besondere Künste zertheilt.

Die Wissenschaft der Musik blieb zwar noch auch nach Verschliessung der Theater; allein der gröβte Theil der musikalischen Künste ging auf immer unter. Ich wüßte nicht, daß auch nur ein ein-

(*) Amm. Marcell. lib. 14.

einziges Denkmahl von der Rythmischen, Organischen, Hypokritischen und Metrischen Musik übrig geblieben wäre. Nur die Regeln der poetischen Musik finden wir in den Versen der Alten wieder, und vielleicht hat uns die Kirche einge von den alten Melopäien in ihren gottesdienstlichen Gesängen aufbehalten.

Unter den Antworten auf die Fragen der Christen, ein Werk, welches dem h. Justinus dem Märtyrer, der in dem zweyten Jahrhunderte lebte, beygelegt wird, findet sich eine, in welcher entschieden wird, daß die Gläubigen gar wohl Melodien, welche von Heiden zu einem unheiligen Gebrauche componiret worden, zu göttlichen Lobgesängen anwenden könnten; nur müßten sie mit Bescheidenheit und Anständigkeit ausgeführet werden. Diese Stelle kann durch das erklärt werden, was der h. Augustinus in einer Rede sagt, die er an dem jährlichen Gedächtnißtage des Märtyrertodes des h. Cyprianus gehalten hat. (*) Aliquando ante annos non valde multos etiam istum locum invaserat petulantia saltatorum, istum tam sanctum locum, ubi jacet tam sancti martyris corpus. Per totam noctem canebantur hic nefaria & canentibus saltabatur. Die Umstände der Zeit und des Orts zeigen, daß diese Stelle von den Christen zu verstehen sey. Es war übrigens der Bischof, welcher dieser Unordnung steuerte. „Noch nicht vor langer Zeit, wollen die lateini-

„schen

(*) August. serm. 311. in Natalem Divi Cypriani.

„schen Worte sagen, unterstanden sich die Tänzer, „an diesem verehrungswürdigen Orte, neben der „Grabstädte unsers heiligen Märtyrers, ihre lü„derliche Kunst zu üben. Man sang die ganze „Nacht hindurch unheilige Gesänge, zu welchen „die Gebehrdenmacher declamirten. Allem Anse„hen nach mochte etwan ein Christ das Leiden des h. Cyprians in Verse gebracht haben, welches Gedicht man hernach auf seinem Grabe eben so aufführte, wie die weltlichen Stücke auf dem Theater aufgeführet wurden. Die Meinung des Justinus ist also diese, daß man von den Heiden componirte Melodien in den Kirchen zwar singen könne, aber nicht declamiren solle, das ist, daß man sie singen solle, ohne Gebehrden dabey zu machen.

Dem sey nun aber wie ihm wolle, so ist doch so viel gewiß, daß sich unter den gottesdienstlichen Hymnen verschiedene finden, welche, vor der Zerstörung der Stadt Rom durch den Totila, componirt worden. Ein jeder Hymnus wurde gesungen. Si non cantatur non est Hymnus, sagt Isidorus. Da aber die Gesangweisen dieser Hymnen in allen Kirchen einerley sind, so kann man mit Grund glauben, daß man sie zu den Zeiten componirt habe, als die Hymnen selbst verfertiget worden. Wir wollen diese Materie noch weiter fortsetzen.

Der Ambrosianische Gesang, welcher noch jetzt in verschiedenen Kirchen gesungen wird, ist von

diesem

diesem Heiligen, welcher hundert und funfzig Jahr vor der Zerstörung Roms durch den Totila, starb, componirt oder wenigsten eingerichtet worden. Als diese Begebenheit sich zutrug, war der h. Gregorius der grosse, eben der, welcher den Gregorianischen Gesang, der noch jetzt in sehr vielen katholischen Kirchen gebräuchlich ist, componirte oder wenigstens einrichtete, bereits gebohren. Diese heiligen Männer nun erfanden keine neue Musik, um ihre gottesdienstlichen Gesänge zu componiren; denn aus der Art, wie sich die zeitverwandten Schriftsteller davon ausdrücken, erhellet, daß sie bloß verschiedne schon gebräuchliche Gesänge in die Kirche aufnahmen. Alle diese Gesänge aber, sie mögen nun vor der Zeit des h. Gregorius oder nach seiner Zeit seyn componiret worden, können uns einen Begriff von der Vortreflichkeit der alten Musik zu machen, dienen. Wenn über tausend Jahr die weltlichen Gesänge, die man seit achtzig Jahren componirt hat, sollten verlohren gegangen seyn, die um diese Zeit componirten Kirchengesänge aber hätten sich erhalten, könnte man sich nicht aus der Schönheit der letztern einen Begriff von der Vortreflichkeit der erstern machen? Denn so verschieden auch der Charakter dieser Gesangweisen ist, erkennet man nicht den Verfasser der Armide in dem Dies iræ des Lulli? So viel ist gewiß, alle Kenner bewundern die Schönheit des Anfangs und verschiedener anderer Stücke in dem Gregorianischen Gesange, ob er gleich, wie wir bereits in

einem

einem von den erſtern Abſchnitten erinnert haben, von der natürlichen Declamation weit weniger abweicht, als unſre muſikaliſchen Geſänge.

Ich komme auf den Gegenſtand ſelbſt, deſſentwegen ich alle dieſe Unterſuchungen angeſtellt, wieder zurück, nehmlich auf den alten Gebrauch die Declamation zu componiren, und in Noten zuſchreiben.

(Der Beſchluß mit nächſtem.)

Historisch-Kritische

Beyträge

zur

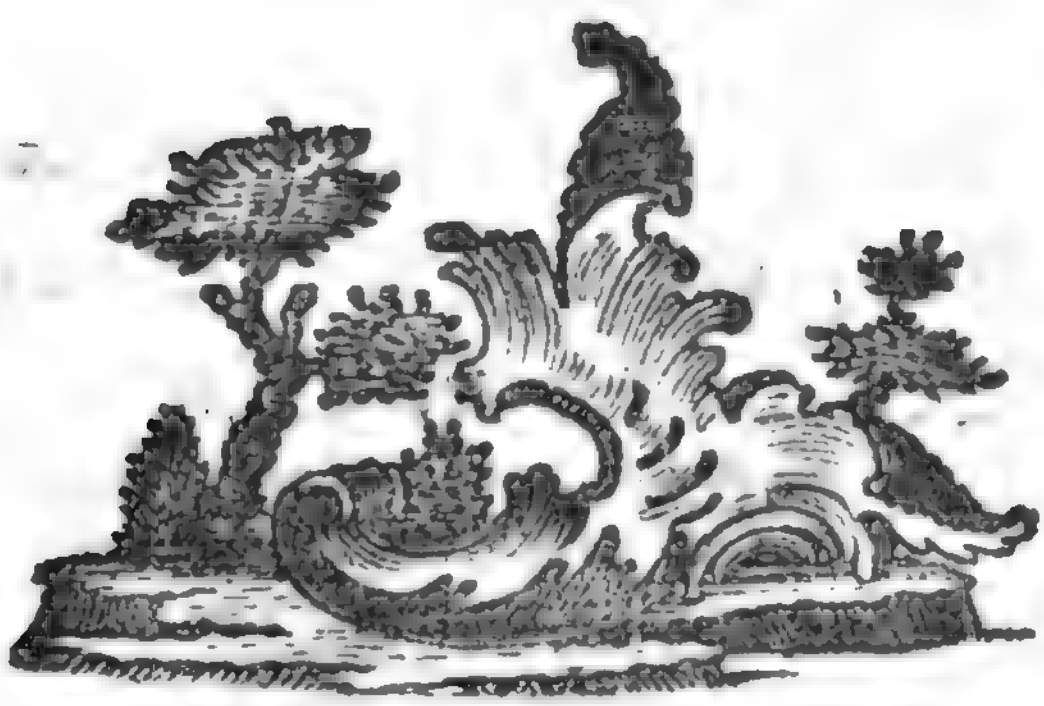
Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

V. Band.

Viertes Stück.



Berlin,
Verlegts Gottlieb August Lange.
1762.

Inhalt.

Seite

I. Erste Fortsetzung der Urtheile über Herrn Sorgens Irrthümer in der Lehre von der Harmonie. — 263.

II. Vermischte Gedanken. = — 285.

III. Dritte Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Opern. = 310.

IV. Beschluß der Abhandlung des du Bos, von den theatralischen Vorstellungen der Alten. 327.

I.

Erste Fortsetzung der Urtheile über Herrn Sorgens Irthümer in der Lehre von der Harmonie.

(Man sehe das 2te Stück, V. Band der Beyträge.)

(e) Urtheil des Herrn Carl Philipp Emanuel Bach.

Als ich den Herrn C. P. E. Bach, von welchem man in der Musik sagen kann, was jemand ungefähr auf folgende Art in der Dichtkunst von Voltairen sagt:

Was ihm gefällt, gefällt,
Und sein Geschmack ist der Geschmack der Welt;

als ich diesen berühmten Meister der Töne um sein Urtheil über meinen Streit mit dem Herrn Sorgen ersuchte: so antwortete er mir, daß ich solches in dem zweyten Theil seines Versuchs 2c. finden würde. Dieser zweyte Theil, worinn die Lehre vom Accompagnement abgehandelt wird; ist nunmehro erschienen. Ich habe ihn mit derjenigen Aufmerksamkeit durchgelesen, die man den Werken eines grossen Meisters schuldig ist; und

ich bemerke, daß Herr Bach meine Sache mit dem Herrn Sorge, nicht allein in Absicht auf den Hauptpunct des Streites, sondern sogar in Absicht auf verschiedne Nebendinge, wirklich und zwar zu meiner völligen Gnugthuung, entschieden hat. Ich statte diesem Coryphäus der guten Musik itziger Zeit für das Zeugniß, das er zur Rettung der Wahrheit abgelegt hat, hiemit öffentlich meinen Dank ab, und will, mit seiner verhoffentlichen Genehmhaltung, jedoch nur diejenige Stelle aus seinem Buche, die unsern Hauptstreit entscheidet, hieher setzen.

Selbiger betrift die Frage, was es, in Ansehung der Baßnote, mit denenjenigen Accorden, die ausserhalb dem Ambitu der Octave erzeuget werden, für eine Beschaffenheit hat? (Man sehe das 2te Stück V. Band der Beyträge, Seite 169. 170 sqq. und hernach das 3te Stück, Seite 188. 208 ꝛc.) Herr Sorge sieht in diesen Accorden den Baßton für den Hauptgrundton, oder den eigentlichen Fundamentalton an. Ich aber behaupte mit dem Herrn Rameau, daß der Baßton in solchen Sätzen nur ein hinzugefügtes supponirtes oder uneigentliches Fundament ist, welches weggethan werden muß, um den eigentlichen Hauptgrundton zu finden. Ich thue hinzu, daß dieser Hauptgrundton nach Beschaffenheit der Sätze, und nach Grundaccorden betrachtet, entweder eine Terz, Quinte, oder Septime höher gesuchet werden muß; und auß die Septimenharmonie des gefundenen

Haupt-

Hauptgrundtons führe ich den den Ambitum der Octave überschreitenden Accord zurück.

Was saget Herr Bach hiezu? Laßt uns hören. Im XXIV. Capitel vom Orgelpunct, §. 3. Seite 182. lieset man folgende hieher gehörige Passage:

„Wenn man die bey den Orgelpuncten vorkom„mende Veränderungen der Harmonie, und „besondere Zusammensetzungen der In„tervallen, recht deutlich übersehen und „erklären will, so läßt man den Baß weg. „Die ungewöhnlichsten Signaturen werden „alsdenn zu den gewöhnlichsten Aufgaben „des Generalbasses.„

Hierauf giebt Herr Bach fünf verschiedne Exempel, die ich aber, ohne Noten dabey zu gebrauchen, der Länge nach nicht bequem genug anführen kann. Ich verweise also den Leser auf das Buch selbst, und will nur einige Sätze, die instar omnium seyn können, daraus anführen. In dem ersten Orgelpuncte bemerket man folgende Sätze:

No. 1.			No. 2.	
h	h	Ingleichen	c	h
a	g		d	d
G	G		G	G

Wir lassen, nach der Anweisung des Herrn Bach, sowohl von dem Nonen- als dem Quintquartensatze die Baßnote G weg; und da bleibt uns der

Secundenaccord von a, und der Septimenaccord von d übrig, nemlich: für No. 1. und für No. 2.

No. 1.		No. 2.	
2		7	6
a	g	d	d

Wenn nun aber der Secundensatz $\overset{2}{a}$ von dem Septimensatze $\overset{7}{H}$ abstammet, wie überall bekannt ist, und Herr Sorge selbst lehret; die Basis dieses Septimensatzes aber, nemlich der Ton H, die Terz von jenem weggelassenen Tone G ist: was bleibt uns da für ein andrer Accord, als der Septimensatz von H übrig, um auf selbigen den Nonenaccord, wovon die Rede ist, zurücke zu führen, wenn wir den Zusammenhang der Harmonie deutlich einsehn und erklären wollen? Qui vult finem, velit etiam media, heißt es ja sonsten —. Wer sich in die hier gedachte Abstammung des Secundenaccordes von dem Septimenaccorde nicht zu finden weiß, darf nur die beyden obersten Stimmen des Nonensatzes untereinander verwechseln, das ist, die Terz in die Mitte, und die None oben bringen, und hernach die Lehre des Herrn Bach dabey appliciren, als:

a	g	7	6
h	h	H	H
G	G		

Haben wir nun die eigentliche Grundharmonie gefunden, auf welche der Nonensatz, wovon die Rede ist, sein Absehen hat? Ohne Zweifel; und welche ist denn diese? Die Septimenharmonie von

der

der Terz dieſes Nonenaccords. Man ſchlage alles nach, was ich jemahls von der Erzeugung des Nonenaccords geſchrieben habe, und ſehe, ob meine Theorie mit der practiſchen Lehre des Herrn Bachs übereinſtimmet. Wer ſind denn die Muſiker, mein lieber Herr Sorge, die ihre Theorie begünſtigen? Nennen ſie mir doch ein Paar von dieſen allerliebſten Herren. Sie verdienen, daß ſie alle Welt kennen lernet.

Das Exempel unter der Nummer 2. brauchet für denjenigen, der das vorhergehende gnugſam eingeſehen, wenig Erklärung. Meine auf die Grundſätze des Herrn Rameau erbaute Theorie iſt, daß der Quintquartenaccord entſteht, wenn dem Septimenaccorde eine Quinte unterwärts hinzugefüget wird. Man unterſuche, ob die Töne G d das Intervall einer Quinte machen, und beurtheile darnach Nummer 2.

Um alles fernern weitläuftigen Diſcurirens überhoben zu ſeyn, will ich nichts weiter thun, als aus den Orgelpuncten des Herrn Bachs annoch zwey Exempel, mit unter eben derſelben Nummer zugleich beygefügten Erklärung, anführen, und übrigens mich auf alles, was ich in dem zweyten und dritten Stücke des fünften Bandes der Beyträge, von der Erzeugung der den Umfang der Octave überſchreitenden Accorde ausführlich gelehret habe, beziehen. Man ſehe alſo

No. 3.

a	g	g		f	f	e
f	f	e	oder	c	h	b
c	h	b		a	g	g
C	C	C		C	C	C

No. 3. erklärt.

6	6	4						6	4
4	5	2	oder	6	5	3	oder	7	b
C	H	B		A	G	E		G	G

No. 4.

e	e	d	d	e
c	c	h	h	a
g	a	as	g	fis
g	fis	f	e	es
G	G	G	G	G

No. 4. erklärt.

6	7	4		
4	5	b	7	2*
G	Fis	F	E	Es

Die Hauptsache zwischen dem Herrn Sorge und mir wird vermuthlich abgethan seyn, es müßte sich derselbe denn einfallen lassen, nach Art jener zänkischen Frauen, die dem Manne noch aus dem Brunnen Kniffchen schlug, da sie nicht mehr sprechen konnte, um sich zu fechten. Dieses Vergnügen will ich ihm von Herzen gerne gönnen. Zu den Nebenpuncten unsers Streits, gehört unter andern die Frage über die Beschaffenheit und das Tractament der Quarte; ingleichen über die Beschaffenheit eines gewissen aus der Secunde, Quarte und Septime bestehenden Satzes. Ich lasse aber Kürze wegen das was der Herr Bach hievon saget weg, weil seine Gedanken hierüber offenbar zu Tage liegen; die über den Hauptstreit aber etwas mehr versteckt waren und nicht so leicht von jedermann würden seyn gefunden worden. Ich kann es keinem Tonkünstler übel nehmen, wenn er sich

ein

ein Bedenken macht, sich über meinen Streit mit dem Herrn Sorgen so gerade zu herauszulassen. Wer kann Lust haben, sich mit einem solchen unartigen und schwärmenden Geguer, als der Herr Sorge ist, herum zu balgen? Ich würde meines Orts diese unangenehme Beschäftigung gerne einem andern überlassen haben, wenn ich nicht mit Gewalt dazu genöthiget worden wäre, wie aller Welt bekannt ist. Vielleicht hat der Herr Sorge ein Paar Höflichkeiten, die ich ihm unwürdigen ehedessen gesaget habe, für eine Ironie, und daher für eine Beleidigung aufgenommen. In diesem Falle kann ich von ihm für den Aggressor gehalten werden —. Das Publicum mag es entscheiden.

(f) Urtheil des Herrn Magist. Albrecht, Musikdirect. und Cantors in Mühlhausen. (*)

Mein Herr,

Ich habe mich in einem Schreiben vom 18ten Januar. dieses Jahrs gegen sie verbindlich gemacht, eine weitläustigere Ausführung meiner Gedanken wegen der sorgischen Streitsache, deren Hauptinhalt ich ihnen in wenig Worten damals

(*) Ich habe nicht allein von dem Herrn Magist. Albrecht, sondern auch von verschiednen andern Tonkünstlern, z. E. von unserm Herrn Agricola hieselbst, erfahren, daß Herr Sorge schon vor langer Zeit an einige von mir erbetne Schiedsmänner ein Circularschreiben herumgehen lassen, worin-

zu erkennen gab, aufzusetzen, und zu fernerer Bekanntmachung schuldigster massen einzusenden. Ich erfülle nun hiermit mein Versprechen, und übergebe ihnen dasjenige, was ich dieserhalb zu Papier gebracht, und wünsche, daß dieses wenige, welches ich unter vielfältiger Amtsarbeit aufgesetzt, ihnen und andern wahren Vertheidigern musikalischer Wahrheiten nicht misfällig seyn möge. Wegen des Verzuges werden sie mich, mein Herr, bestens entschuldigen, wenn ich ihnen sage, daß ich nicht eher an die musikalischen Sachen kommen kann, bis ich mich erst den Tag über in der Schule, worein mich die göttliche Vorsehung zugleich mit berufen, müde gearbeitet habe. Jedoch, eine gute Sache, welche zu Befe-

stigung

worinnen er selbige ersucht, mit ihrem Urtheil so lange zurück zu halten, bis er seine Vertheidigung gegen mich würde zu Stande gebracht haben —. Vermuthlich fehlt es dem Herrn Sorge an einem Verleger zu dieser Schrift. Ich nehme mir die Freiheit, ihm einen Vorschlag zu thun. Er braucht mir seine Vertheidigung nur zuzuschicken. Ich will sie in die Beyträge, und zwar mit meinen hinzugefügten Anmerkungen einrücken. Denn es ist billig, daß, wenn Herr Sorge zum andernmahle spricht, ich ebenfalls zum andernmahle spreche, um uns unsern Richtern desto verständlicher zu machen. Alles dieses aber kann zu gleicher Zeit geschehen, um die Sache nicht länger aufzuhalten, oder sie gar ins Vergessen kommen zu lassen —. Das vorhin gedachte Circularschreiben des Herrn Sorge erinnert mich an ein anderes, welches derselbe

vor

stigung der Wahrheit, und zu Besiegung der Irrthümer dienet, kommt niemahls zu spät. Ich will demnach der Ordnung des sorgischen Compendii nachgehen, und ohne alle Weitläuftigkeit zur Sache selbst schreiten.

Wider den Titel wäre zu erinnern:

I.) Es heißt: ein kurzer Begrif der Lehre von der Harmonie. Hierwider würde niemand was einwenden, wenn in diesem kurzen Begriffe die Lehre von der Harmonie, welche wahrhaftig so geringe nicht darf angesehen werden, als es Herr Sorge zu thun scheinet, ihre untrügliche Richtigkeit hätte. Es ist wahr, man kann auch in einem kleinen Buche von einer

 Sache

vor etwann sieben oder acht Jahren an die Mitglieder der vom Herrn Hofrath Mizler gestifteten musikalischen Gesellschaft in Deutschland ergehen lassen, und worinnen er ausdrücklich und drohend das Secretariat und Directorium bey der Societät verlanget hat. Wenn das, in meinen Sachen mit ihm, herumflatternde Circularschreiben von ihm in eben solchen drohenden Terminis abgefaßt ist: so wundert es mich gar nicht, warum gewisse Herren Tonkünstler, die gleichwohl sonsten schon lange den Herrn Sorge samt seinem System auf ein Paar Jahr ad Anticyras hingewünschet haben, ihr Urtheil über unsern Streit so lange in Petto behalten. Indessen mögte bey verschiednen andern Tonkünstlern das Drohen des Herrn Sorge von so weniger Wirkung seyn, als es bey der musikübenden Gesellschaft in Deutschland gewesen ist, wie der Erfolg gelehret hat —

Sache viel gutes sagen. In wie ferne aber die wichtige Lehre von der Harmonie in des Herrn Sorgens kurzem Begriffe richtig oder unrichtig gelehret sey, zeigen die mit vieler Einsicht abgefaßten Anmerkungen, welche sie, mein Herr, allen unpartheyischen Verehrern der Tonkunst vor Augen zu legen beliebet, welchen, nebst meiner Wenigkeit, niemand den Beyfall versagen wird.

II.) Ferner heißt es: für diejenigen, welche den Generalbaß und die Composition studiren. Es wäre zu wünschen, daß das Compendium harmonicum diesen vorgesetzten Zweck zu befördern geschickt wäre. Nehmlich, daß ein Studiosus Musices die Grundwarheiten des Generalbasses, und der musikalischen Composition in einer natürlichen Ordnung und Zusammenhange daraus lernen könnte. Allein dieß wird niemand behaupten. Wer demnach nach solcher unvollständigen, und größtentheils unnatürlichen Anweisung, den Generalbaß gründlich erlernen wollte, der würde gewiß nichts anders als Streiche aus der verkehrten Welt, an den Tag bringen; und ein nach diesen Lehren angeführter Componist, würde sich in nichts anders als in Quartbouraden in sorgischem Geschmack vertiefen.

III.) Endlich stehen noch wichtige Worte auf dem Titel. Nehmlich, es zeigt Herr Sorge an, sein Compendium sey abgefaßt: in der Ordnung, welche die Natur des Klanges an die Hand giebt. Ach! wenn doch hier Herr

Sorge

Sorge wahr geredet hätte! Allein, wer siehet nicht gleich beym ersten Anblicke ein, daß Herr Sorge die Ordnung der Natur umkehret, und daß sein ganz **Compendium** durch und durch unordentlich und verwirrt sey? Zweifelt jemand daran, so berufe ich mich getrost auf ihre **Anmerkungen**, indem ich gewiß versichert bin, daß ein jeder, der dieselben gegen die sorgische Methode hält, das **Unnatürliche, Unmethodische** und **Unordentliche** dieser Methode gar leicht wird bemerken können.

Zum ersten Kapitel des Compendii.

Das erste Kapitel, mit welchem Herr Sorge dem musikalischen Leser seine Schatzkammer eröfnet, ist, wie die übrigen, so beschaffen, daß man daraus sicher schliessen kann, er habe sich weder an eine ordentliche und richtige Denkungsart gewöhnet, noch sich auch in der neuern Physik viel umgesehen. Ich wüßte mich wenigstens nicht zu besinnen, daß ich in einem Collegio physico dergleichen Lehren vom Klange, weder gehöret, noch auch irgendwo bey einem neuern Naturlehrer gelesen hätte, als hier Herr Sorge vorträgt. Gleich im Anfange, §. 1. schreibt er also:

„Der Klang ist kein einfaches, sondern „ein vielfaches und vermischtes Wesen.“

Dieser Satz ist grundfalsch, und ich glaube nicht, daß ihr Herr Gegner mit demselben sein Compendium harmonicum würde angefangen haben, wenn sich derselbe in des vortreflichen Herrn von

Mat-

Mattheson systematischen Klanglehre ein wenig umgesehen hätte. In diesem Buche trift man die schönsten und richtigsten Lehren vom Klange an. Besonders dienen die Worte im ersten Hauptstücke §. 9. S. 39. zu unserm jetzigen Zweck, welche wir dem obigen sorgischen Satz entgegen stellen. Sie heißen also: „Der Klang ist eine „hörbare Substanz, die keinen Körper „hat.“ Imgleichen S. 147. §. 144. finden wir noch folgende hierher gehörende Worte: Nehmlich: „Es ist und bleibt demnach der Klang, „der Tonklang allein, wie im ersten Haupt„stück erwiesen, *simplex duntaxat & unum*, als „was untheilbares, unsichtbares und un„körperliches, die rechte wahre Seele der „Musik, welche in der Tonart, als in „ihrem Leibe gleichsam wohnet. Darinn „bestehet hauptsächlich das ganze Wesen.“ Diese zween mattheſonischen Grundsätze vom Klange, sind unstreitig richtiger, als die sorgischen. Was für lächerliche Folgen könnten nicht daraus gezogen werden, wenn man mit ihrem Herrn Gegner annähme, der Klang sey kein einfaches, sondern ein vielfaches und vermischtes Wesen? Würde man nicht durch richtige Schlüsse endlich herausbringen, daß man den Klang in seiner wahren Gestalt, so wie den kleinen Görgel in Lebensgröße, müßte mit Augen sehen können? —

Was ferner den Ursprung der harten und weichen Tonart betrift, so haben sie, mein Herr, den-

denſelben auf eine in der Natur ſelbſt gegründete, und durch Erfahrungen beſtätigte Art dargethan, welche nicht nur ſehr vernünftig, ſondern auch unwiderſprechlich iſt. Sie haben gründlich gewieſen, daß die Natur vermittelſt der Vibration der Seyten die Tonart F mol, als die erſte weiche Tonart hervor bringe. Und was iſt wohl natürlicher, als daß man auf die Art, wie ſie es in Dero Anmerkungen über das ſorgiſche Compendium gethan, nach der zum Grunde gelegten Seyte C, bey welcher die Töne g e, wie die Erfahrung bezeuget, mit erklingen, den Urſprung des harten Dreyklanges c e g erkläret? Ferner: Welcher verſtändiger Muſikgelehrter wird wohl läugnen, daß der Accord c e g nicht als der Accord des herrſchenden Klanges von der Tonart F natürlicher Weiſe anzunehmen ſey? Da ſich nun, laut der zweyten Erfahrung (S. 5. Anmerk.) unter andern Tönen die kleine Terz zu F, nehmlich as, bey Erzitterung der Seyten von Natur mit angiebt: ſo ſehe ich nicht, wie man in dieſer Sache vernünftiger verfahren, und den Urſprung der harten und weichen Tonart anders darthun wollte, als es von ihnen geſchehen iſt. Wollte hierbey jemand fragen: warum man eben C und F zum Grunde der beyden Tonarten angäbe, und keine andere? ſo haben ſie auch darauf ſchon im Voraus geantwortet, und dieſem ſchwachen Einwurfe begegnet, wenn ſie S. 6. §. 10. Anmerk. alſo ſchreiben: „Im Grunde iſt es einerley, „ob *F*, *C*, *G*, *D*, oder *A* mol u. ſ. w. zum

„Vor-

„Vorschein kömmt. Genug, daß uns die „Natur so gut eine weiche, als harte Ton„art liefert; und daß sie uns alle beyde, un„mittelbar hintereinander, die eine in auf„steigender, die andere in absteigender Li„nie liefert. u. s. w.“ Dieß ist die Warheit, wider welche niemand was einwenden wird. Das übrige, was sie in Dero Anmerkungen zum ersten Kapitel vorgetragen, zeiget gnugsam, daß sich ihr Herr Gegner sehr vielfältig geirret, sich in seinen Schriften oft widersprochen, und in Erklärung des Ursprungs der beyden Tonarten den rechten Weg verfehlet habe.

Zum zweyten Kapitel.

Herr Sorge hätte in der That nichts tröstlichers zu Papiere bringen können, als dieses Kapitel. Wie allerliebst sind nicht die Gestalten der zu den reinen Hauptaccorden nöthigen Terzen, Quinten und Octaven, den Anfängern kenntlich gemacht worden! Doch, was rede ich von Anfängern, da Herr Sorge sein Compendium harmonicum für diejenigen geschrieben, die den Generalbaß und die Composition studiren. Das Wort studiren, will meinem Begriffe nach, allerdings was mehres sagen, und wird allem Ansehen nach damit angedeutet, daß man dieses Kapitel, ja das ganze Buch, nicht für bloße Anfänger geschrieben. Ich will aber einmal setzen, Herr Sorge hätte den Zweck gehabt, für Anfänger des Generalbasses und der Composition zu

schrei-

schreiben, wäre nicht alsdann die Frage zu untersuchen: was es für Anfänger seyn sollen, die aus diesem Kapitel die Terzen, Quinten und Octaven sollen kennen und unterscheiden lernen? Sollen es solche seyn, die noch keine Taste auf dem Grifbrette des Claviers kennen? O das hieße wohl recht die Pferde hinter den Wagen spannen, wenn man einen solchen, der noch nicht weis, was Tasten oder Wirbel auf dem Claviere sind, gleich zum Generalbaß anführen wollte! Wo denkt Herr Sorge hin? Ist ihm denn der Generalbaß, davon er doch schon so viel in die Welt hinein geschrieben, so etwas leichtes, dazu man einen Lehrschüler des Claviers gleich ohne große Weitläuftigkeit anweisen könnte, ohne vorher nöthig zu haben, sich in Handsachen recht zu üben und fest zu setzen? Ich habe jederzeit gehört und gelesen, daß man nicht eher zum Generalbasse fortschreiten solle, bis man in andern zum Clavierspielen nöthigen Dingen, einen guten Grund geleget. Die Erfahrung hat mich auch dieses selbst gelehret. Es ist also Herr Sorgens zweytes Kapitel im Compendio für Anfänger κατ' ἐξοχήν nichts nütze. Will Herr Sorge hierauf einwenden, und sagen, sein Kapitel wäre für geübte Clavierspieler geschrieben, so möchte ich gerne wissen, was doch solcher Schund denen nutzen soll, die schon eine Fertigkeit im Spielen haben, und die sich im Stande befinden, einen Generalbaß nach den Regeln ordentlich und fertig abzuspielen? Kurz: es wird kein verständiger Clavierist dieß zweyte Kapitel

pitel lesen, ohne ihres Herrn Gegners thörichte Beschreibung der Terzen, Quinten und Octaven zu belachen.

Zum dritten Kapitel.

Dieses Kapittel ist so seichte, wie das vorige. Es ist aber doch was artiges, daß Herr Sorge in der Lehre von der Anverwandtschaft der Harmonien, da er mit seinem eigenen Grundsatze nicht auszukommen weis, seine Zuflucht zu dem Principio des berühmten und scharfsinnigen Herrn Rameau zu nehmen sich genöthiget befunden; wie von ihnen, mein Herr! solches (S. 45. §. 5. Anmerk.) sehr wohl entdeckt worden. Giebt Herr Sorge nicht mit diesem Verfahren zu verstehen, daß er sein Principium selbst für untüchtig erkennet? Was ist aber wohl widersprechender als dieses, daß man sich, wie ihr Herr Gegner, vornimmt, einen Grundsatz zu bestreiten, und doch, wenn man mit seinen eigenen Sachen nicht fortkommen kann, zu eben dem Grundsatze, den man bestreiten und widerlegen will, selbst seine Zuflucht nimmt? Auf solche Weise widerlegt man sich ja selber, und macht sich bey verständigen Leuten lächerlich.

Zum vierten Kapitel.

Es gehöret zur Untersuchung des Ursprungs der Melodie in der That weit mehr, als Herr Sorge hier vorgetragen. Es wird dadurch niemand bewogen, seiner Meynung beyzutreten. Und wer sich einbilden wollte, man könnte aus diesem

sorgi-

sorgischen Vortrage eine gute Melodie machen lernen, der betriegt sich. Denn sieht man das Kapitel an, so handelt ja nur der 1. §. davon. Derselbe soll den Ursprung der Melodie lehren: Aber wie elend dieses bewerkstelliget sey, siehet ein jeder leicht ein. Gleich §. 2. wendet sich Herr Sorge zu einem andern Gegenstande, und kömmt auf die Lehre von der Fortschreitung. Wie kurz, mager und verworren, ist nicht dieser Vortrag dem Herrn Sorgen abermals gerathen? Wie lächerlich ist nicht der Beweis von dem Verbote: daß 2 Quinten und Octaven in gerader Bewegung nicht auf einander folgen dürfen? Die angegebene Ursach: Es wird das Gesetz der Natur dabey überschritten, heißt so viel als nichts, und ist nur damit was aufs Papier geschrieben, ohne vorher überlegt zu haben, was man hat schreiben wollen.

Zum fünften Kapitel.

Meine Meinung von diesem Kapitel ist kurz diese: Herr Sorge hätte in den ersten fünf §§. nicht so verworren schreiben, und hernach den mattheſonischen musikalischen Zirkel in seinen Würden lassen sollen; denn er hat doch noch keinen bessern ersunden, als der mattheſonische ist.

Zum sechsten Kapitel.

Die Sache, welche laut der Ueberschrift hier hätte sollen abgehandelt werden, ist unstreitig eine von denjenigen, welche die Aufmerksamkeit aller

wahren Musikgelehrten nach sich ziehen. Daß aber ihr Herr Gegner dieselbe ebenfalls sehr verwörren vorträgt, und sie aus einem unrechten Gesichtspuncte betrachtet, haben sie, mein Herr, in dero Anmerkungen deutlich und überzeugend gewiesen. Ich bin daher vollkommen überzeuget, daß dero natürlicher und lehrreicher Vortrag von einem jeden unpartheyischen Leser mit Beyfall wird angenommen werden: wie ich es denn mir ebenfalls für eine wahre Ehre rechne, Dero gründlichen Gedanken beyzutreten.

Zum siebenten Kapitel.

Hier erfährt man mit Erstaunen, daß es auch eine höllische Musik gebe. Pfuy! — — Wer hat jemahls so plump geschrieben? Wer hat die edle Musik wohl mit dem Zetergeschrey der Teufel und der höllischen Geister in eine Rolle gesetzt? Sollte sich ein musikalischer Scribent nicht schämen, dergleichen der ehrbaren Welt vorgelegt zu haben? Wo hat Herr Sorge seine Gedanken gehabt, als er diesen höchstärgerlichen und anstößigen Ausdruck aufs Papier hinschrieb? — — — Was unser Scribent vom verteufelten der verminderten Sexte vorbringt, ist von ihnen genugsam und unwiedersprechlich gewiesen worden, daß es damit auf eine blosse Einbildung und ein schwaches Vorurtheil hinaus laufe.

Zum achten Kapitel.

In einigen Stellen dieses Kapitels verhält sich Herr Sorge fast eben so, als ein ungeschickter

Predi-

Prediger, welcher über einen Text allegorice predigen will, und doch kaum im Stande ist, die katechetischen Lehren in einer gehörigen Ordnung mit deutlichen Worten vorzutragen, ohne darinn zu stolpern. Zum Beweise will ich nur die Worte anführen, welche S. 21. §. 4. Comp. stehen. Hier vergleicht Herr Sorge den Triton oder die grössere Quart, wie auch die kleineste oder verminderte Quart, mit strengen Junkern: „Sie sind „zwar, spricht er, strenge Junkern, allein „ihren Adel vertheidigen sie rechtschaffen.„ Schön! — — — Es ist gut für diese strengen Junkern, daß sie selbst im Stande sind sich zu vertheidigen; denn auf Herr Sorgens Vertheidigung dürfen sie sich keine Rechnung machen, als bey welcher sie ohne Zweifel zu kurz kommen würden. Ferner thut Herr Sorge noch einen neuen Ausspruch von abgenannten Quartenjunkern: „Consoniren sie gleich schlecht, so führen „sie sich doch wie freye Consonanzen auf, „und ihre Dienste, wenn sie recht angebracht „werden, sind gut. Die Natur hat sie nicht „feiner gebildet. Was fragt der General „darnach, wie der Soldat gebildet sey, „wenner nur seine Dienste gut versiehet.„ — Es ist dies in Wahrheit ein sehr scaramußischer Vortrag, welchen dem Herrn Sorge nicht leicht jemand nachschreiben wird, es müßten denn seine Adjutanten seyn. Sie, mein Herr, sehen hier abermals, daß ich nach meiner wenigen Einsicht mich ebenfalls verbunden zu seyn erachtet, ihren gründ-

lichen Gegenvorstellungen alle verdiente Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen.

Dieses ist es, was ich dero öffentlichem Begehren zu folge, und zu Bezeigung meiner schuldigsten Hochachtung zu gütigster Aufnahme für itzo habe einsenden, und mich damit zu fernerer Wohlgewogenheit gehorsamst empfehlen wollen, als ꝛc.

Mühlhausen,
den 8ten Sept.
1761.

M. Joh. Lorenz Albrecht.

(g) Auszug aus einem Schreiben vom Herrn Musikdirector Rolle aus Magdeburg, vom 6ten Oct. 1761.

Die voreilige Lust, ein musikalischer Auctor zu werden, hat den Herrn Sorge in viele Sorgen gestürzt, die ihn vor der Zeit alt machen werden, wie sich der Herr Legationsrath von Mattheson mit Anspielung auf seinen Nahmen ausdrücket. Ich kenne den guten Mann nicht weiter, als aus einigen Exempeln, die mir sogleich in die Hände geriethen, denen aber die Praxis offenbar widerspricht. Ich hoffe ihn besser kennen zu lernen; wenn ich sein Werk nebst Dero bündigen Anmerkungen darüber werde gelesen haben. Das wenige was ich von Ew. Hochedelgeb. davon nur hin und wieder gelesen, ist wahrlich so überzeugend, daß der Mann sich schämen sollte, seine Irthümer weiter beschönigen zu wollen.

(h) Aus-

(h) Auszug aus einem Schreiben vom Herrn Schröter aus Nordhausen, vom 7. October, 1761.

— Aber mit gütigster Erlaubniß zu fragen, warum haben sie, mein Herr, den im Voigtlande berühmten Mann etlichemahl mit einer so scharfen Lauge begossen? Ich meine Herr Sorgen, welcher, ich erinnere mich nicht in was für einem Jahre, laut seines Rubri nicht nur etliche Clavierſachen nach dem italienischen Geschmack publiciret hat, sondern auch laut seines eigenen Zeugnisses (s. dessen Vorgemach Seite 203.) schon längst Heinichen und Mattheson auf den Achseln ste-het. — Ja doch! er wackelt wie ein Sperling auf seines Nachbars Dache. Hat wohl jemahls ein Schriftsteller sich so troßig aufgeführet, als der Herr Sorge? — Warum hat er nicht in seiner wider mich gerichteten Schmähschrift, welche er durch T — — in Hofnung besserer Bedienung unter die Presse gegeben, zugleich gemeldet, an welchem Orte sie gedruckt worden, und bey wem sie feil sey? Aller dieser verdeckten Umstände ungeachtet erfuhr ich doch endlich von einem Hamburger Kaufmann, woher und wohin die meisten Exemplare geschicket worden, und welche ehrliebende Buchhändler sich geweigert, solche Schmähschrift zum Verkehr anzunehmen. Doch genug für jetzo! Bey einer angenehmern Veränderung der Zeiten kann ich vielleicht alle Haupt- und Ne-

benumstände von dieser mehr lächerlichen als ärgerlichen Begebenheit bekannt machen ꝛc.

(i) Auszug aus einem Schreiben vom Herrn Kammermusicus Cramer (*) aus Gotha, vom 8. Nov. 1761.

Da es Ew. Hochedelgeb. beliebet hat, ihren Anmerkungen über Herrn Sorgens Compendium ꝛc. nebst andern auch meinen Nahmen mit vordrucken lassen: so erkenne ich zwar solche Ehre mit derjenigen Hochachtung, welche ich jederzeit für dieselben geheget; ob ich gleich von meinen mäßigen Einsichten in die musikalischen Wissenschaften gar wohl überzeugt bin, und ich es mir deswegen selbst für einen Fehler anrechnen würde, über dergleichen Streitigkeiten zu urtheilen. Allein, da Kenner der musikalischen Wissenschaften Ew. Hochedelgeb. darinnen ohne Zweifel, wenn sie anders nach der Wahrheit urtheilen wollen, darinnen wer-

(*) Ich kann nicht umhin, aus einem ältern Briefe dieses geschickten Tonkünstlers, vom 9ten May 1760. bey dieser Gelegenheit einige zur sorgischen Streitgeschichte gehörige Passagen auszuzeichnen, und dem Publico mitzutheilen, als: „Ich kann sie versichern, daß ungeachtet Herr „Sorge mir und einigen anderen Freunden der „Musik, sein Werk wider den Herrn Fritze in „Braunschweig zugeeignet hat, ich dennoch an „diesem Streite so wenig Antheil nehme, als „an allen seinen übrigen Controversien. Ich „lese eine jede vernünftige Kritik, und also auch „vorzüglich ihre Briefe und übrige Schriften, „die

werden Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß sie ihre Hypotheses mit Gründen darthun, denen man unmöglich den Beyfall versagen kann: so setze ich nur noch dieses hinzu, daß ich es mir für eine Ehre schätze, den Dank, welchen sich Ew. Hochedelgeb. schon längst mit Recht bey der musikalischen Welt durch ihre schöne Schriften erworben haben, ihnen für meinen Theil mit den lebhaftesten Empfindungen bey dieser Gelegenheit öffentlich zu bezeugen ꝛc.

II.

Vermischte Gedanken.

(Eingeschickt.)

I.

Ich halte es für eine sehr wesentliche Schönheit einer Singmusik, wenn sie aus Tönen bestehet, die den Worten in Absicht auf ihre Declamation angemessen sind. Man könnte dieses die

„die die musikalische Welt mit Beyfall aufgenommen, sehr gerne, und mache mir das Angenehme, das Nützliche, das Gründliche daraus zu Nutze —. Mir gefallen ihre kritische „Bemühungen in Widerlegung seines uns zugeeigneten Werkchens, und ich finde dabey kein „Freudchen an Herrn Sorgens — Feder — „Dero Freundschaft ist mir zu schätzbar, und der „geschwinde Eifer des Herrn Sorge macht mich „viel zu behutsam, als daß ich an diesen Streitigkeiten Theil nehmen sollte. Dieß ist das „wahre Geständniß meines unparteyischen Her„zens ꝛc. ꝛc.„

Eigenthümlichkeit des musikalischen Ausdrucks nennen. Man höret es solchen Tönen schon ohne die Worte an, nicht blos was für eine Empfindung, sondern auch welchen Schwung und Wendung des Gedankens sie ausdrücken. Hingegen würde manche unvergleichlich klingende Musik allen Wehrt verliehren, wenn man obige Wahrheit ihrer Töne untersuchte. Solche wahre Töne kann man auch tons parlans nennen. Und gleichwie Horazens Oden hauptsächlich mit deswegen so kurz sind, weil er immer gleich die rechte Seite der Sachen, und das mit den schicklichsten, ausgesuchtesten und eigenthümlichsten Worten vorstellet: also kann auch ein Componist, der tons parlans schreibt, und gleich das erste mahl die Worte mit den rechten eigenthümlichen Tönen declamirt, sich an funfzig Tacten begnügen, wenn ein anderer wegen Mangel dieser Vollkommenheit hundert Tacte haben muß, um verschiedene Erfordernisse der Declamation nachzuhelen. Was aber mit wenigem geschehen kann, dazu braucht man nicht viel anzuwenden, und auch in den schönen Künsten ist nichts vortreflicher, als wenn man mit so wenig Umständen, Mittel und Kosten, als nur seyn kann, zum Zwecke kommt. Wenn solchergestalt aus den hernach folgenden Worten ein Kirchenstück gemacht würde, könnte es vortreflich werden, und vielleicht kaum über eine halbe Stunde dauren, ohngeachtet manchem die Worte zu drey bis vier Stunden hinlänglich scheinen möchten. Es würde eine Art von Psalmenmusik

seyn.

seyn. Uiterinnert aber kann ich lassen, daß gar nicht so viele Versette dürften gemacht werden, als Perioden oder Sprüche sind. Man könnte vier, fünf bis sechs Sprüche zusammen hängen, wenn auch gleich einige derselben eine andere Bewegung oder eine andere Tactart bekämen. Ich will nicht berühren, aus welchen von diesen Sprüchen Tutti, aus welchem Solos, aus welchem Duetten, Terzetten, u. s. w. zu machen wären: Der Plan, den sich der Componist machet, wird solches bestimmen. Er würde auch eben so viel Recht haben, einige von den Sprüchen gar auszulassen, oder andere dafür zu nehmen, als ich gehabt, sie so zusammen zu setzen. Einige dieser Sprüche lauten mehr nach der englischen als nach der deutschen Uebersetzung. Man wird dieß aber für keine Heterodoxie ansehen, da uns Protestanten zu der Kirchenmusik keine solche Worte vorgeschrieben sind, als den Katholicken zu den Missen. Ich habe auch die Schriftbücher, woraus die Sprüche genommen sind, weggelassen, und man kann es einen Text von lauter biblischen Redensarten nennen. Verschiedene Sprüche habe ich in die dritte Person gebracht, die sonst in der ersten lauten, um ihnen dadurch die Form zu einem Lobgesange zu geben; und ich sehe nicht ab, was man wider diese Freyheit gültiges möchte sagen können. Wenn wir uns derselben bedienen, können viel Sprüche der Bibel noch musikalisch werden. Zu geschweigen, daß bey den dramatisch abgefaßten Kirchenstücken manche in der ersten Person lautende

Sprüche gar gezwungen, wo nicht kindisch oder gar lächerlich werden, so möchten auch viele Sprüche sich weit besser durch ein Tutti behandeln lassen, als durch ein Solo. Ich zweifle z. E. daß es schicklich klinge, einen Sänger ausführlich singen zu lassen: Ich bin das A und das O ꝛc. Wegen des Schlusses muß ich noch etwas sagen. Die meisten Stücke schliessen sich freudig; aber ist das ein Muß? Ich glaube, es werde der Musik und dem Componisten Ehre machen, wenn die Zuhörer am Ende mit der Furcht vor dem Schrecken Gottes erfüllt werden, — ohngeachtet ein leichterschöpflicher Componist die Composition des letzten Spruches nicht zuletzt lassen dürfte, aus Besorgniß, das nöthige Feuer nicht mehr zu haben.

Text.

Er ist das A und das O, der Anfang und das Ende; der da ist und der da war, und der da kommt; der Allmächtige.

Er ist der ewige Gott; der Heilige; der in der Ewigkeit wohnet; der ewige und unsterbliche König, der allein Unsterblichkeit hat.

Seine Jahre währen für und für. Er hat die Erde gegründet, und die Himmel sind seiner Hände Werk.

Sie werden vergehen; — — er aber bleibet.

Sie werden alle veralten wie ein Gewand; sie werden verwandelt wie ein Kleid, wenn er sie verwandeln wird; er aber bleibet, wie er ist, und seine Jahre nehmen kein Ende.

Ein Tag vor dem Herrn ist wie tausend Jahr, und tausend Jahre sind wie ein Tag; wie der Tag der gestern vergangen ist.

Vor ihm ist kein Gott gemacht, so wird auch nach ihm keiner seyn.

Er ist das A und das O; der Anfang und das Ende: der da ist, und der da war, und der da kommt; der Hohe und Erhabene, der da ewig wohnet.

Er, der Herr, Gott, ist unsere Zuflucht für und für. Ehe denn die Berge worden, und die Erde, und die Welt geschaffen worden, wareſt du, o Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Es ist kein Gott gleich dem Gott des Gerechten; der auf den Himmeln fähret, uns zu helfen, und in seiner Herrlichkeit auf den Wolken.

Der ewige Gott ist unsere Zuflucht in der Höhe, und unten sind seine ewige Arme, und er wird unsere Feinde vor uns austreiben.

Fürchtet euch nicht, wenn euch die Leute schmähen, und entsetzet euch nicht, wenn sie euch verzagt machen; denn die Motten werden sie freßen wie ein Kleid, und Würmer werden sie freßen wie ein Wollen Tuch.

Aber seine Gerechtigkeit bleibet ewiglich, und sein Heil für und für.

Laßet ab von dem Menschen; verlaßet euch nicht auf eines Menschen Kind. Denn es ist keine Hülfe in ihnen. Wohl dem, deßen Hülfe der Gott Jacob ist, deßen Hofnung auf dem Herrn, seinem Gott stehet.

Fürchtet euch nicht vor denen, die den Leib tödten, und die Seele nicht mögen tödten;
Fürchtet euch aber vor dem, der Leib und Seel verderben mag in die Hölle.
Ja, ich sage euch, davor fürchtet euch, — vor dem Wurm, der nicht stirbet, — vor dem Feuer, das nicht verlöschet, — vor dem feurigen Pfeil und Schwefel, — der da quälet Tag und Nacht, von Ewigkeit zu Ewigkeit. — Schrecklich ists in die Hände des lebendigen Gottes zu fallen.

2.

Manche witzige Leute laßen bey vielen Gelegenheiten sehen, daß sie eben nicht viel Verstand haben. Aber es giebt auch so gutherzige Seelen, denen gar oft zur vernünftigen Aufführung durchaus etwas Witz mangelt. Witzige Leute sind nicht allezeit klug; aber manche Leute würden klug seyn, wenn sie witzig wären. Meine Leser werden vielleicht mit mir übereinstimmen, daß mehr Musiker zur letzten als zur ersten Classe gehören.

3.

Den Fürsten kann man eher ungestraft schaden, als mißfallen; eine Maxime, die die Musiker sich um so mehr merken solten, als sie ihren Herren alle Augenblicke mißfallen, aber nur selten schaden können; und sie sollten aufhören sich zu wundern, wenn die Fürsten eher alle ihre Tonkünstler, als einen Bedienten ihres Landes abdanken. Ein König von Portugall wollte an den Pabst schreiben, und befahl einem

seiner

seiner geheimen Räthe, einen Brief aufzusetzen, mit dem Beyfügen, er wollte auch einen schreiben, und hernach den besten an den Pabst abgehen lassen. Als nun beyde zu Papier gebracht waren, befand der König, daß des geheimen Raths Brief beßer war, als sein eigener, und beschloß jenen fortzusenden. So bald aber der Rath nach Hause kam, schickte er alle seine Sachen so an, damit er sich auf das geschwindeste aus dem Lande begeben könne. Denn er bildete sich fest ein, daß er in Portugall nicht mehr sicher wäre, nachdem der König, sein Herr, befunden, daß sein Diener klüger als er selber sey.

4.

Muß man den großen Herren eine Warheit sagen, so thue man es auf eine ungezwungene und fröliche Art. Denn fast nur alsdann allein kann man hoffen, daß sie sich darüber nicht erzürnen werden.

5.

Gleich einem vollen Fluß, der fliessend Tag und Nacht,
Das Ufer fruchtbar zwar, doch kein Geräusche macht,

— sind auch die gründlich geschickten und sittsamen Musiker, im Gegenstande derer, die nicht aufhören, von ihren Arbeiten großthuerisch zu sprechen.

6.

Scaramuß erscheinet allezeit in einem schwarzen, Harlequin dagegen immer in einem bunten

Kleide auf der Schaubühne. Eben so wird ein musikalischer Stümper sich nicht verstecken, er mag es machen wie er will.

7.

An Marin.

Kleant hört allem Lob, und du hörst keinem zu,
Hoffärtig ist Kleant; die Hoffart selbst bist du.

Die Bravos bey der Musik sind etwas so Unumgängliches geworden, daß es keinen musikalischen Marin geben kann. Möchten doch aber auch die Kleanten den Werth der Bravos schätzen lernen!

8.

Alle gute Arien haben Leben und Action, der Poesie nach; folglich muß auch dergleichen in die Töne kommen, die darüber gesetzet worden. Ja man entdecket selbst in Q** Instrumentalstücken viel Leben und Action. Nun aber muß einem guten Schauspieler nicht viel von dem Genie eines grossen Dichters fehlen, wenn er alle Affecten in seiner Seele rege machen, und sie durch Stellungen und Geberden, und durch den Ton der Stimme ausdrücken soll. Also müssen auch diejenigen Componisten viel von dem Genie grosser Dichter haben, deren Stücke Affecten rege machen, und nicht blosse Kützelungen des Ohrs enthalten; denn sie enthalten alsdenn vielmehr gewiß die in Tönen nachgebildete Stellungen, Handlungen, und den Ton solcher Affecten.

9. Ver-

9.

Verstehet denn aber jedermann diesen Ausdruck der Affecten nach allem seinen Umfange? Nein. Aber wie wenig Schönheiten würde derjenige hersagen, und hersagen können, der in seinem Leben weder oft noch aufmerksam Bilder angesehen hat, und auf einmahl in die Gallerie gebracht wird, wo le Bruns Thaten Alexanders geschildert sind. An statt daß ein Kenner von Gemählden die Schönheiten zu hunderten angeben könnte, würde er deren kaum zehn bemerken. Hätte aber einer nicht so wohl Augen als der andere? Eben so gehöret zur Empfindung musikalischer Belustigungen, nicht zwar ein Zuhörer, der in der Tonkunst oder gar in der Composition erfahren sey, wohl aber doch einer, dessen Ohren fähig und geübt sind, mehrere Schönheiten der Musik auf einmal zu fassen. Und daher kommt es vielleicht, daß Leute, die aus Ländern sind, wo man fast gar keine Musik höret, die aber sonst einen lebhaften Geist, und in andere Dinge Einsicht haben, wenn sie reiche, feurige, starke, gute Musiken zu hören bekommen, dieselbe nicht vertragen können, und eine Ode oder gar einen Kirchengesang, dem schönsten Concert von D. vorziehen.

10.

Es wird an einem Orte folgendes gesagt: Man ärgert sich, daß die Oper gefüllgen wird, und man findet darinn so viel Unwahrscheinlichkeit,

daß

daß man lieber lachen als weinen will. Allein, kann man die wohlgetroffene Nachahmung in einem Kupferstiche schön finden, und des Menschen Farbe bey einem schönen Marmorbilde vergessen, so wird man auch die Unähnlichkeit vergessen können, wenn die menschlichen Handlungen in singenden Tönen nachgeahmet werden, zu denen die Instrumente nur noch gleichsam einen Nachklang hinzuthun. — Kann man sich nicht vorstellen, man sey in einer andern Welt, wo die Menschen langsamer reden und handeln? Doch man vergiebt der Oper leicht die Recitative, weil sie der Rede am ähnlichsten sind, und weil die Alten ihre Declamation, um sie vollkommen richtig zu machen, schon in Noten gesetzt haben. Viele Menschen sprechen noch täglich singend, wenn sie lamentiren, zürnen, schmeicheln, oder eine Ode lesen. — — Jene Tadler der Oper erwägen nicht, daß die Musik nun schon zu einem ganz besondern Ausdruck der Leidenschaften geworden ist, welcher von den Seufzern und Lauten, die die von Affecten bewegte Menschen alsdenn, wenn sie nicht singen, von sich geben, nur entfernt abstammet, ob er wohl diesem Ursprunge nicht zuwider seyn, oder ihn völlig verleugnen darf.

II.

Ich bleibe dabey, man hat doch noch eher aus Fröhlichkeit als aus zärtlicher bekümmerter Liebe gesungen; und Schrecken und Mitleiden sind ebenfalls des musikalischen Ausdrucks fähig; ob

wohl

wohl das letztere auf eine deutlichere Weise als das erste. — Muß man denn also lauter Opern haben, die, wie die Italienischen, nur von verliebten Intriguen voll sind, und wo alle Arien von verliebten Seufzern schmachten? Ich weiß wohl, daß unsern Componisten der Ausdruck der verliebten Seufzer am leichtesten wird. Aber es kommt vielleicht nur daher, weil jetzo alles in der Musik seufzet. Könnten wir nicht auch zuweilen Singspiele haben, nach Art der griechischen Schauspiele, nicht völlig wie dieselben, welche mit Beyseitsetzung der tränenden und entzückten Liebe, die angenehmsten Affecten des Mitleidens, der Freundschaft, des Erstaunens, der Hofnung, der Freude, der Fröhlichkeit ꝛc. mit den Leidenschaften des Schmerzes, des Hasses, der Gleichmüthigkeit, der Furcht, des Schröckes, der Verzweifelung u. s. w. abwechselten? Voltaire ist in seinen Gedanken über die Trauer- und Lustspiele der Engelländer, zwar noch gegen den Nationalgeschmack seiner Landsleute ehrerbietig oder behutsam; aber er saget doch folgendes: „Es ist verwegen, aber doch „wahr gesprochen, wenn ich behaupte, daß die „Verdienste des Schakespears das englische „Theater verderbt haben. Es sind so schöne „Auftritte und so große und schreckliche Stel„len in seinen ungeheuren Spielen, die man „Tragödien nennt, daß diese Stücke alle mit „grossem Beyfall sind aufgeführet worden ꝛc. Man muß glauben, daß Voltaire mit den ganz

verliebten Schauspielen nicht sonderlich zufrieden ist. Denn er saget weiter: „Die Gewohnheit, die Liebe in die dramatischen Stücke, „sie mag sich schicken oder nicht, einzumischen, „ist ohngefehr gegen das Jahr 1660. mit unsern Bändern und Peruquen von Paris nach „London gekommen. Das Frauenzimmer, welches daselbst, wie bey uns, die Schauspiele zieret, will nicht mehr zugeben, daß man ihnen „von andern Sachen als von Liebe vorrede. So „gar der weise Addison hatte die unzeitige Höflichkeit, seinen ernsthaften Caracter den damaligen Sitten zu unterwerfen, und verdarb ein „Meisterstück, aus blosser Begierde zu gefallen.“

12.

Die Gelehrten verbieten eine wortreiche Schreibart; und es ist kein Zweifel, daß es auch wässerigte Componisten giebt, die zwar tonreich sind, aber nicht reizen, nicht entzücken, nicht mit sich fortreissen. Dieses geschieht mehr durch wenige ausgesuchte Töne.

13.

Ein französischer Schriftsteller sagt zu den artigen Leuten: Die Sprache sey der am wenigsten zweydeutige Beweis von der Erziehung die man gehabt habe, und von den Gesellschaften, mit denen man umgehe; man könne nicht den Mund aufthun, daß man in diesem Betracht nicht ein Zeugniß für oder wieder sich ablege. — Ein anderer Autor eben dieses Volkes, saget

zu

zu den Gelehrten: Ohne eine gute Sprache, sey der beste Schriftsteller, er mache was er wolle, ein Stümper. — Wes ist bey den Musikern das, was bey den artigen Leuten und bey den Gelehrten die Sprache ist? Vermuthlich die Art des Vortrages, und ein Ausüber der vor ihm liegenden Noten kann dieselben eben so wohl verderben, als ein Componist Geschicklichkeit, Feuer und Genie, und doch dabey so wenig Geschmack haben kann, daß er seine Gedanken nur schlecht einkleidet. Ist aber obiges von der Sprache wahr, wie sehr lieget alsdann nicht auch den Musikern ob, sich auf eine gute Art des Vortrages zu legen; und den Componisten, sich eines edlen und einnehmenden Ausdruckes zu befleißigen!

14.

Die französische Sprache ist seit einem Jahrhunderte fast mehr die Sprache von ganz Europa, als von Frankreich allein; und die deutsche Sprache ist auch die Sprache der nordischen Länder, welche andere Muttersprachen haben. Da nun die französische Sprache sich so gar wenig zu unserer zierlichen, reichen, edlen und feurigen Musik schicket, und die italienische Sprache von so wenigen in unserm Lande verstanden wird: sollten nicht unsere gute Dichter so viel Vaterlandsliebe haben, daß sie durch gute deutsche Cantaten auch in andern Ländern unsere Sprache auszubreiten suchten?

15.

Ist gleich unsere Sprache nicht so angenehm als die italienische, nicht so majestätisch als die spanische, nicht so klar und nett als die französische, und nicht so kurz und gedrungen als die englische Sprache: so haben doch unsere Dichter schon sehr viel von diesen Vollkommenheiten in sie übertragen, und geschickte und fleissige Hände können sie solchen Sprachen noch mehr ähnlich machen. Sonderlich gehet es in Ansehung der englischen Sprache an, und sie ist eines grossen Nachdrucks fähig. Kürze und Nachdruck aber sind solche Eigenschaften eines Gedichtes, die die innerliche Beschaffenheit des Ausdruckes zur Musik höchst bequem machen: Denn die Wendungen in den Gedanken und in den Leidenschaften kann die Tonkunst immer mit noch wenigern Tönen ausdrücken, als der Poet Silben dazu braucht.

16.

Die französische Sprachakademie ist bereits 1629 gestiftet, und 1694 gab sie ihr Wörterbuch zum zweytenmale heraus. In der Zuschrift an den König aber, die doch am meisten ausgearbeitet seyn muß, haben einige an 30 Fehler finden wollen. — Ein Trost für die Musiker, deren Arbeiten nach allem gehörig angewandten Fleisse, dennoch getadelt werden! Aber auch eine Lehre für diejenigen, welche glauben, bey nur geringer Mühe, oder gar keiner, dennoch alles gut zu machen!

17. Man

17.

Man sagt von den Concepten eines gewissen grossen Redners, daß sie wegen der vielen Veränderungen und Verbesserungen so darinn befindlich, so gut als ein Lehrbuch über die Beredsamkeit sind; und vom Philip Melanchton erzehlet man, daß er seine Aufsätze so weitläuftig geschrieben habe, daß immer zwischen zwo Zeilen noch sieben andere eingerückt werden können; und doch wäre der Platz zu seinen Verbesserungen noch oft zu klein gewesen. — — Giebt es wohl Componisten die auch so arbeiten? Ich meines Theils wolte lieber meine Partituren siebenmahl umschreiben müssen, als von mir sagen laßen, daß ich nie mehr die zweyte Hand daran legte.

18.

Man muß auch in der Musik, selbst bey Kleinigkeiten, im rechten Augenblicke das Apollonische Orakel fragen, falls Pythia die rechte Antwort geben soll. Und doch, wenn ihr auch beliebt hat, sie zu geben, muß man nicht glauben, daß alles so fort dergestalt gerahte, daß man daran nichts mehr zu bessern habe. Man muß sich ohne Unterlaß befragen: ist dieses die rechte Harmonie? Ist diese Tonführung richtig? Ist diese Begleitung angemessen? u. s. w. Zwar können so viel Zweifel die Einbildung dergestalt einnehmen, daß man zuweilen scheinet, der Kunstrichter wegen, einen Satz, einen Ausdruck zu verwerfen, den unser eigener Geschmack sonst

stehen liesse. Allein, wie man diese Gefälligkeit nur selten haben muß, also wird auch das Genie, wenn es aufgeklärt und sicher ist, von allen Veränderungen und Verbesserungen Rechenschaft geben können. Das Genie weiset nach, warum diese so schöne Begleitung geändert, jener so schöne Gedanke ausgestrichen, und statt des reitzenden Ganges, ein weniger einnehmender Gang erwehlet worden. Das Genie begreift den allgemeinen Optimismus, dem zu gefallen man diese oder jene Schönheit aufopfert. Aber dieses allgemeine bessere, ist freylich der wenigsten ihre Sache, weil sie nur auf die Zeile sehen, die sie vor sich haben, und man hingegen oft erst zehn Zeilen weiter unten findet, warum oben so, und nicht anders geschrieben ist.

19.

In den Briefen der Frauenzimmer, bemerket man Freyheit des Witzes, Zärtlichkeit des Geschmacks, Natürlichkeit der Empfindungen und Gedanken, Ungezwungenheit in den Ausdrücken, und Schönheit in der Schreibart. Sollte es wohl möglich seyn, musikalische Stücke zu verfertigen, welche gleichfalls alle diese vortrefliche Eigenschaften hätten? (*)

20.

Cicero sagt, man müße nicht allein darauf sehen, was jeder sagt; sondern auch darauf, was jeder denkt,

(*) Vid. die musikalischen Werke eines unsterblichen Graun. Herausgeber.

denkt, desgleichen auch, warum er so denkt. Eben so muß man einen Componisten nicht gleich deswegen für sehr geschickt halten, weil seine Sachen klingen; sondern man muß untersuchen, ob er auch gewollt, daß sie so klingen sollen? und ob er aus Ursachen, so und nicht anders componirt hat? Wir müssen seine ganze Arbeit stückweise durchgehen, und durch ein gehöriges Urtheil bestimmen, wo er sich selbst übertroffen hat. Wir müßen alle Gänge, alle Wendungen, die ganze Erfindung, und seine besondern Mittel zum vorgesetzten Zwecke zu gelangen, eines nach dem andern, abwiegen. Dann werden wir erst mit Zuverläßigkeit urtheilen, ob und in wie weit er Hochachtung verdienet.

21.

Doch muß man auch in der Musik, die Rathschläge nicht allemahl nach dem Erfolge beurtheilen, dergestalt, daß wenn manche einzelne Composition nicht Beyfall erhält, man daraus so fort auf des Verfassers Ungeschicklichkeit schliessen wollte. Ein Alter hat gesagt: Ueber seine Reden wäre er Herr, über den Erfolg seiner Geschäfte aber das Glück. Es kann also ein Componist den auszudrückenden Affect wohl ausfündig gemacht, und auch in Ansehung der Tactart, der Bewegung, des Sängers, der Instrumente, ja selbst der Declamation die gröste Richtigkeit beobachtet haben. Sein Gemüth aber war, zur Zeit der Arbeit, selbst nicht

der rechten Fassung und Laune, und daher hatte er das Unglück, ein ungefälliges Stück zu machen.

22.

Der Weltweise Bion stopfte dem Antigonus, welcher ihn wegen seiner Herkunft aufziehen wollte, bald das Maul. Mein Vater, sagte er, ist ein Knecht, und ein Metzger gewesen, und gebrandmarket worden. Meine Mutter war eine Hure, und mein Vater heyrathete sie, weil er von schlechtem Stande war. Beyde wurden wegen eines Verbrechens gestraft. Mich kaufte ein Redner noch als ein Kind, und ließ mir bey seinem Absterben alle sein Vermögen; mit welchem ich mich nach Athen gewandt, und hierauf der Weltweißheit ergeben habe. Die Geschichtschreiber dürfen sich keine Mühe machen, Nachricht von mir einzuziehen. Ich will ihnen die rechte Wahrheit sagen. — Viele Musiker, deren Lebensläufe man nicht erbitten können, müßen nicht von gleicher Freymüthigkeit seyn.

23.

Diejenigen, welche aus dem Fehler einer üblen Schamhaftigkeit oder Höflichkeit, leicht alles zu bewilligen geneigt sind, was man von ihnen verlangt, brechen und widerrufen auch ihr Wort desto leichter. Zwey Fehler, die man bey vielen Musikern antrift! Weichliche Gefälligkeit erniedriget uns gar sehr.

24.

Batteux sagt folgendes; und wie lehrreiche Anwendungen wird ein Musiker davon machen können! „Die ganze Welt hat von dem Wett„streit reden gehört, den Cicero und Roscius „mit einander hatten. Der Redner drückte „einen Gedanken durch Worte aus, der Comö„diant drückte ihn augenblicklich durch Gestus „aus. Der Redner veränderte die Worte mit „Beybehaltung des Gedankens, der Comö„diant veränderte die Gestus, und drückte den „Gedanken noch einmahl aus: Sehet da, zwey „Mittel unsere Gedanken deutlich zu machen, „Rede und Gestus. Die Pantomimen spiel„ten ganze Stücke durch Gestus! Sie hielten „eine zusammenhangende Rede, welche die Zu„schauer einige Stunden lang anhörten. Wie, „wenn sie noch den andern Theil der Decla„mation hinzugethan hätten, welches der Ton „der Stimme ist? Die Musik weiß in dieser „Sprache unendlich viel Sachen auszudrücken. „Sie mahlt die Freude, die Traurigkeit, das „Schmachten, die Stärke, die Schwäche, die „Wildheit. Sie erhitzt uns, sie entzückt uns, „und redet nur durch bloße Töne. Was würde „geschehen, wenn sie Gestus hinzuthäte, die durch „den Weg der Augen unsere Seele rühren, und „Worte, die den Geist und das Herz angreifen?“

25.

Kann ein Schriftsteller nur dadurch seinen Styl beleben, daß er sich in seinem Kabinet einbildet,

Himmel und Hölle zu apostrophiren; kann er sonst nirgends her Lieblichkeit, Stärke und Nachdruck bekommen, als wenn er wenigstens mit halber Stimme die Töne der Natur versuchet: O wie schlecht müßen die Musiker componiren, welche dabey weder Clavier noch ein anderes Instrument brauchen, und so stumm bleiben wie die Fische!

26.

Erschüttert uns ein einziges Geschrey bis in die innerste Seele; spricht ein einziger Wurf des Auges geschwinder und besser als alle Reden; überzeugt uns eine Haltung des Leibes; und drückt uns eine Stellung Sachen aus, die wir mit Vergnügen blos daraus verstehen, bey welchen der größte Nachdruck und Reichthum der Sprache, entweder gar zurück bleibt, oder die sie doch nur zum Theil, dunkel und weitschweifig beschreibt, und von denen sie nur einen Abriß macht, da sie doch ausgemahlt und tief eingegraben seyn sollten. — Und ist es gewiß, daß die Musik dergleichen Geschrey, dergleichen Haltung des Leibes, und dergleichen Stellung nachbilden und ausdrücken kann: wie wenig darf ein guter Dichter Bedenken haben, Singgedichte zu verfertigen, da er versichert seyn kann, daß die Musik die Schilderey en ausmahlen wird, ohngeachtet seine Worte davon nur den Abriß geben können.

27. Da-

27.

Dagegen aber müßen auch die Componisten die Arbeit nicht scheuen, wenn die Dichter nicht glauben gezwungen zu seyn, sich in die Wendungen und Figuren einzuschränken, welche in guten italienischen Arien vorkommen; sondern wenn sie ihnen alle mögliche Figuren und Wendungen vorlegen. Wiederholt man ewig dieselben Bewegungen und Töne, so bemächtiget sich die Unachtsamkeit des Ohrs des Zuhörers; die Muskeln lassen nach; er schläfet ein. Und bey ewig gleichen Wendungen und Figuren in den Worten, müssen die Töne des Musikers durchaus mit dem, was schon so vielmahl gehöret worden, wenigstens etwas ähnliches haben.

28.

Haben die Mahler zu ihrem Ausdrucke keine Reihe Gestus, die sich einander Hülfe leisten, sondern nur einen einzigen; und hat le Brun in diesen einzigen Gestus die ganze Seele des Alexanders, den ganzen Schmerz der Mutter des Darius, einschliessen können: wie gewiß kann der Dichter seyn, daß sein abgezielter Zweck durch die Musik wird erreichet werden, weil grossen Musikern ebenfalls nicht unmöglich ist, mit wenigen Tönen einen ganzen Affect zu schildern, und ihnen dabey unverwehret ist, auch die Reihe der Gestus zu mahlen. Aber möchten doch auch nicht so viel Musiker diejenigen Poesien, welche sie nöthigen, solche Originalzüge auszugrübeln,

lieber

lieber gar nicht componiren, als sich der dazu erforderlichen Mühe, Arbeit und Nachforschens unterziehen wollen! Man muß an den Titel eines Genies nicht Anspruch machen, wenn man nur den recht gebahnten Weg gehen will. In den andern schönen Wissenschaften haben uns die Alten meist nichts mehr übrig gelassen, als den Ehrgeiß sie gut zu copiren; aber in der Musik ist es nicht also. Hier ist noch ein großes Feld zu bearbeiten.

29.

In den historischen, didactischen und philosophischen Gedichten lassen sich die Poeten oft durch ihre Einbildungskraft fortreissen, und, überdrüßig der Wahrheit, die ihnen ein Joch aufzulegen scheint, schwingen sie sich in die Höhe, überlassen sich der Erdichtung, und genieſſen aller Vorrechte ihres schönen Geistes. Solte es also einem Componisten nicht auch erlaubt seyn, die Töne, welche seinen Affect auf den vorhabenden Worten zunächst bezeichnen, zu verlassen, und sich seiner Einbildungskraft, blos als ein Tonkünstler, in Passagien, in Läufen, u. d. g. zu überlassen. Diese müssen sich freylich noch immer zum Hauptaffect schicken, so wie die Episoden in allen Werken des Geistes. Wären inzwischen solche musikalischen Episoden zuweilen auch nur eine Bildsäule in einem Hause, das heißt, ein Stück zum blossen Zierrath in einem zum Bewohnen gemachten Gebäude, so wird doch von Virgilen gesagt, daß in seinen Georgicis die Episoden, z. E. die Fabel vom

Aristaus

Aristäus und Orpheus, nichts anders als solche Bildsäulen sind. Kann alsdann Virgil aufhören ein Landmann zu seyn, warum will man den Musikern aus gleichem Verfahren ein Verbrechen machen? Warum sollen sie ihre Materien nicht auch als freye Scribenten, als erhabene Geister bearbeiten dürfen? Warum sollen sie nicht auch fremde Sachen, die nur bey Gelegenheit angebracht werden, einmischen, und ihre und der Sänger Geschicklichkeit und Grösse zeigen?

30.

Man gelangt durch verschiedene Mittel zu einerley Absicht. Die allgemeinste Art die Herzen derer die wir beleidiget haben, zu erweichen, wenn sie Gelegenheit zur Rache in Händen haben, und wir in ihrer Gewalt sind, ist diese, daß man sie durch Demühtigung zum Mitleiden und zur Barmherzigkeit beweget. Gleichwohl haben öfters Herzhaftigkeit, Standhaftigkeit und ein muthiger Entschluß, Mittel, welche den vorhergehenden gänzlich entgegen stehen, eben so viel ausgerichtet. Als einsmals eine Stadt mit Gewalt eingenommen ward, konnte der siegende Feldherr, durch das Geschrey des Volks, der Weiber und Kinder welche niedergemetzelt wurden, ihn um Gnade anflehteten, und ihm zu Füssen fielen, keinesweges besänftiget werden, bis er endlich bey mehrerm Eindringen in die Stadt, drey Edelleute antraf, welche mit einer unglaublichen Kühnheit den Angrif des siegenden Heeres aushielten. Die Achtung und

Ehrer-

Ehrerbietung für eine so seltene Tapferkeit machte, daß er ihnen und den sämmtlichen Einwohnern Barmherzigkeit wiederfahren ließ. Der erstaunlich starke und herzhafte Scanderbeg jagte einem seiner Soldaten nach, um ihn zu ermorden. Vergeblich suchte dieser ihn auf alle ersinnliche Art durch Demüthigung und Flehen zu besänftigen, und fiel endlich darauf, ihn mit dem Degen in der Faust zu erwarten, welcher Entschluß auf einmahl die Wuth des Feldherrn hemmete, so daß er den Soldaten zu Gnaden annahm. Der Kayser Conrad belagerte den Herzog von Bayern, Guelphen, in Winsberg, und bey der Einnahme des Platzes sollte alles über die Klinge springen; blos erlaubte er dem mitbelagerten adelichen Frauenzimmer herauszugehen, und mit zu nehmen, was sie tragen könnten. Diese entschlossen sich ihre Männer, ihre Kinder, und den Herzog selbst auf den Rücken zu nehmen, und der Kayser wurde von diesem Entschluß so eingenommen, daß er alle Feindschaft gegen den Herzog fahren ließ. —

Man wundere sich also nicht, wenn zu weilen die Opercomponisten unternehmen, herzhafte Töne auch da zu gebrauchen, wo jemand etwas bittet; und wenn in Paßionsmusiken der Heyland als ein Berg Gottes, den Fuß in Ungewittern, das Haupt in Sonnenstrahlen, geschildert wird. Denn wenn die Schilderung auf gehörige Weise geschicht, so thut solches der Hauptabsicht, das Herz der Zuhörer zur Wehmuth

muth zu bewegen, gar nicht Abbruch. Das Herz wird auch bey Erblickung vorzüglich grosser Dinge weich. Das thebanische Kriegesvolk zog seine Kriegsobersten vors peinliche Gericht, weil sie ihre Aemter über die gesetzte Zeit verwaltet hatten. Pelopidas konnte kaum loß kommen, so sehr er sich auch schmiegete und bat. Epaminondas hingegen hielt seine verrichtete Thaten dem Volk mit solcher Erhabenheit vor, daß es aus einander ging, ohne die Stimmen zu geben.

31.

Die weis' und fröliche Natur
Verband in Ninons edlem Herzen
Die Tugend mit der Wollust Scherzen,
Den Cato mit dem Epicur.

Sollte also ein Opercomponist nicht ein rechtschaffener Mann seyn können, wenn er gleich lauter verliebte Singspiele zu componiren hätte?

32.

Der Herr von Hagedorn hat folgendermassen gesungen:

Euch heißt der Wein der Unart Zunder,
Und fremder Völker Trinklied Tand;
O dafür bleib euch der Burgunder,
Lainez und Babet unbekannt.

Den Wein möchten nun wohl nicht viel Musiker mit solcher Herzens Ueberzeugung für der Unart Zunder halten, daß sie keinen trinken sollten.

Allein

Allein wo man unter den fremden Trinkliedern die französischen versteht, so werden auch unsere Musiker sie gewiß für Tand, wo nicht für noch etwas schlechteres halten; ob wohl einige, die aus Einsicht und Empfindung sprechen, unter guten und schlechten französischen Liedern einen grossen Unterscheid machen. Den finstern Feinden der französischen gesungenen Freude wird Lainez und Babet gewiß ewig unbekannt bleiben. Denn sie liessen sich vielleicht eher Landwein statt Burgunder gefallen, wenn sie diesen nicht anders haben könnten, als daß sie sich mit Lainez und Babet abgeben müßten.

III.

Dritte Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Opern.

(Man sehe das 5te Stück, III. Band.)

1700. Die ungleich gerathne Kinderzucht, an dem Beyspiele des begüterten Franzosen, von D. Joh. Christ. Wenzeln, Altenburg, 4.

— — Erechtäus. Leipzig. Neujahrsmesse.

— — Amyntas und Phyllis. Leipziger Ostermesse.

— — Justinus, Leipz. Michaelismesse.

1700.

1700. Die Macht der Tugend, (la forza della Virtù,) von Keyfern componirt, und von Bressand aus dem Italiänischen übersetzt. Hamburg.

— — Endymion oder Phaeton, componirt von Keyfern; Poesie von Nothnageln. Hamb.

— — Das Fest der Pales. Weissenfels.

— — Der römische Kayser Titus Vespasian. Weissenfels.

— — Asterie, Königs Miri aus Andalusien Tochter.

— — Artemisia, oder die beständige Liebe. Weissenfels.

— — Die in der Liebe beständige Belise. Bayreuth.

— — Die beständige Liebe. Ebendaselbst.

— — Heliates und Olympia. Hamb.

1701. Narcissus. Leipz. Neujahrsmesse.

— — Athanagilda. Leipz. Ostermesse.

— — Medea. Leipz. Michaelismesse.

— — Orpheus und Eurydice. Naumburg.

— — Das höchstpreißliche Krönungsfest Sr. Königl. Majestät von Preussen, und Churfürstl. Durchl. zu Brandenburg, wurde mit einem Ballet und Feuerwerk allerunterthänigst verehret auf dem hamburgischen Schauplatz. Composition von Keyfern, Poesie von Nothnageln.

— — Störtebecher und Gödje Michel, erster Theil.

— — — — — zweyter Theil.

Beyde von Kayſern; und die Poeſie von Hottern, einem Sänger und nachherigen Cantor in Jevern. Hamburg.

— — Procris und Cephalus, componirt von Bronnern; und von Breſſands Poeſie. Hamburg.

— — Pſyche. Muſik von Kayſern, Text von Poſtein. Es wurden zwar in dieſem Jahre noch zwo Opern verfertigt, nemlich Thaßilo, und Philippus, Herzog von Meyland; die aber nicht aufgeführet worden ſind. Die letzte wurde von Seiten des Kayſerl. Geſandten verboten. Herr Bronner hatte die Muſik, und Herr Hunſch die Poeſie gemacht. Hamburg.

— — Regnerus und Svanvite. Weiſſenfels.

— — Amalthea. Weiſſenfels.

— — Der mit Freuden glücklich beygelegte Muſenſtreit. Römhild.

— — Die durch gewaltſame Liebe bezwungene, aber wieder befreyte Eudoxia. Bayreuth.

1702. Die Galathea, in einer Paſtorelle. Leipziger Neujahrsmeſſe.

— — Otto, Leipz. Oſtermeſſe.

— — Alceſte, Leipz. Michaelismeſſe.

— — Die ſiegende Unſchuld, unter dem Beyſpiele Hunonis Grafen zu Oldenburg. Rudolſtadt.

— — Die in Banden und Freyheit obſiegende Liebe. Bayreuth.

— — Der ſich über Chloris erfreuende Zephyr. Römhild. 1702.

1702. Jupiter und Calliſto, Naumburg.

—— Circe, oder des Ulyſſes erſter Theil.

—— Penelope, oder Ulyſſes anderer Theil. Beyde componirt von Kayſern, Poeſie von Breſſand. Hamburg.

—— Porſenna, Muſik von Mattheſon, Poeſie von Breſſand. Hamburg.

—— Alaricus, componirt von Schieferdeckern, nachherigen Organiſten in Lübeck; die Verſe von Rothnageln. Hamburg.

—— Victor, Herzog der Normannen, von dieſer Oper machte Schieferdecker den erſten; Mattheſon den andern, und Bronner den letzten Actum. Die Poeſie war von Hinſchen. Hamburg.

—— Der Sieg der fruchtbaren Pomona, componirt von Kayſern; der Text von Poſteln. Hamburg.

—— Regnerus, Muſik von Schieferdeckern. Der Poet iſt nicht bekannt. Hamburg.

—— Berenice, componirt von Schieferdeckern. Hamburg.

—— Der Tod des groſſen Pans. Dieſes Stück wurde auf das Abſterben des Herrn Schott gemacht, und damit das erſte Hundert der hamburgiſchen Opern erfüllet. Bronner verfertigte die Muſik und Hinſch die Verſe. Hamburg.

—— Orpheus, erſter Theil.

1702. Orpheus, zweyter Theil. Beyde componirt von Kayfern, die Poesie von Bressand. Hamburg.

— — Neues preußisches Ballet, Musik von Keyfern, Poesie von Hinschen. Hamb.

— — Beatrix. Hamburg.

— — Phaeton. Hamburg.

— — Die verachtete Eitelkeit der Welt, in einem musikalischen Nachspiele auf dem merseburgischen Schultheater vorgestellt. 1702. Merseburg.

— — Alceste. Leipz. Michaelismesse.

1703. Ferdinand und Isabelle. Leipz. Neujahrsmesse.

— — Der lachende Democritus. Leipz. Neujahrsmesse.

— — Der ungetreue Schäfer Cardillo. Leipz. Neujahrsmesse.

— — Justinus, Leipz. Ostermesse.

— — Lucius Verus, Leipz. Ostermesse.

— — Ulysses, Leipz. Michaelismesse.

— — Diana und Endymion, Weissenfels.

— — Die verdammte Staatssucht, oder der verführte Claudius, Composition von Keyfern, Poesie von Hinschen. Hamb.

— — Die Geburt der Minerva, von den beyden vorhergehenden. Hamb.

— — Salomon, oder die über die Liebe triumphirende Weisheit; componirt von Keyfern; die Poesie von Hunold, sonst Menantes. Hamburg.

1703.

1703. Aurora und Herastes, Weissenfels.
—— Das rechte wahre Glück. Römhild.
—— Eintracht der Tugend, Schönheit und Jugend, mit der erlaubten Wollust. Meiningen.
1704. Der in Kronen erlangte Glückswechsel, oder Almira, Königinn von Castilien. Musik von Händeln, Poesie von Feustking. Hiebey war ein Epilogus, genannt der Genius von Europa, componirt von Keysern. Hamb.
—— Jupiter und Alcmene. Leipz.
—— Perseus und Andromede. Leipz. Neujahrsmesse.
—— Cajus Caligula. Leipz. Ostermesse.
—— Germanicus. Leipz. Michaelismesse.
—— Aceste, Leipz. Michaelismesse.
—— Der lachende Democritus. Leipzig.
—— Der gestürzte und wieder erhöhte Nebucadnezar. Musik von Keysern, Poesie von Hunold.
—— Diana und Endymion. Weissenfels.
—— Almira, Weissenfels.
—— Die Durchl. Julima, oder die keusche Liebe. Bayreuth.
—— Sieg der Liebe, Meinungen.
—— Hochfürstl. Themarische Marienlust. Römhild.
—— Eine Operette von Schäfern. Römhild.
—— Dertlieb und Caramine. Rudolstadt.
—— Cleopatra. Musik von Mattheson, die Poesie von Feustking. Hamburg.

1705. Ferdinand und Isabelle. Leipzig.
— — Jupiter und Alcmene. Leipz. N. J. M.
— — Aeneas, Leipziger Ostermesse.
— — Xerxes, der persische Monarch. Leipziger Michaelismesse.
— — Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens. Arnstadt.
— — Nero, oder die durch Blut und Mord erlangte Liebe. Musik von Händeln, Poesie von Feustking. Hamburg.
— — Die römische Unruhe, oder die edelmüthige Octavia; componirt von Keysern; die Poesie von Barth. Feind. Hamburg.
— — Die kleinmüthige Selbstmörderin Lucretia, oder die Staatsthorheit des Brutus. Von den vorhergehenden Verfassern. Hamb.
1706. Sieg der Schönheit über die Helden. Bey der Vermählung Friedrich Wilhelms, Kronprinzen von Preussen, mit der Prinzessinn Sophia Dorothea. Cölln an der Spre.
— — Berenice, Leipz. Neujahrsmesse.
— — Belesus und Arbaces, Leipz. O. M.
— — Telemach. Naumburg.
— — Die gekrönte Treue, Musik von Keysern, Poesie von Hinschen. Hamburg.
— — Die errettete Unschuld, oder Germanicus, componirt vom Capellmeister Grüneberg. Hamburg.
— — Die gezwungene Beständigkeit, oder die listige Rache des Sueno, componirt von Keysern, Poesie von Feinden. Hamburg.

1706. Justinus, von Schieferdeckers Composition. Hamburg.

— — Masagniello furioso, componirt von Keyser; von Feinds Poesie. Hamburg.

— — Almira, von Keysern componirt. Hamburg.

— — Lucretia. Naumburg.

— — Daniel, vom Baron Knorr, Braunschweig.

1707. Der um unserer Missethat willen verwundete, und um unserer Sünde willen zerschlagene, und gekreuzigte Jesus, nach den vier Evangelisten, in einem Trauerspiele vorgestellt, von M. Joh. Jacobi, Zwick. Pf. zu Marienthal, Schneeberg, druckts Heinrich Fulde. 1707.

— — Der auferstandene und triumphirende Jesus, nach den vier Evangelisten, in einem madrigalischen Dramate aufgeführt von M. Joh. Jacobi, Pf. zu Marienthal, Schneeberg. 1707.

— — Arbanagilda. Leipz. N. J. M.

— — Syrinx, Leipz. N. J. M.

— — Der vom Prinzen Eugenius und Herzog von Marlebrough curirte Ludewig der XIV. König von Frankreich und Navarra, in einer lustigen Opera betrachtet von einem aufrichtigen Deutschen. Siegeland, in 4.

— — Dido, vom Capellmeister Graupner auf Worte von Hinschen componirt. Hamburg.

1707. Das Carneval von Venedig, Musik von Keysern; die Verse von Meister und Cuno. Hamburg.
— — Jason, Braunschweig.
1708. Der beglückte Florindo, componirt von Händeln; die Poesie von Hinschen. Hamb.
— — Die verwandelte Daphne, von vorigen Verfassern. Hamburg.
— — Hercules und Theseus; Musik von Graupnern, die Verse von Breymann. Hamburg.
— — Antiochius und Stratonica, von Graupnern; die Poesie von Feinden. Hamb.
— — Bellerophon von den beyden vorhergehenden. Hamburg.
— — Adonis, Leipz. Ost. M.
— — Cyniras und Irene, Leipz. O. M.
— — Cosroes, Leipz. M. M.
— — Sardanapalus, Leipz. M. M.
— — Der erfreuten Acker-Schäfer angestelltes Fest bey der Vermählung des Königs in Spanien, Carls III. mit Elisabeth Christinen, Herzogin zu Braunschweig.
— — Die vom Pluto geraubte Proserpina, Bayreuth.
— — Alexanders und Roxanen Heyrath. Cölln an der Spree.
— — Die sieben Planeten. Weissenfels.
— — Selimene und Cloridan. Eben daselbst.
— — Donna Violanta, oder Spiegel keuscher Damen. Eben daselbst.

1709.

1709. Helena, Musik und Poesie von Keysern. Hamburg.

— — Heliates und Olympia, oder die blutdürstige Rache, von den vorigen Verfass. Hamb.

— — Desiderius König der Longobarden. Kayser machte die Musik, und Feind die Poesie. Hamburg.

— — Simson; componirt von Graupnern, die Verse von Feinden. Hamburg.

— — Orpheus, in eins zusammengezogen, von Kayfern und Bressand. Im Jahre 1702. waren es zween Theile.

— — Narcissus, Leipz. N. J. M.

— — Acontius und Cydippe, Leipz. N. J. M.

— — Mario, Leipz. Ostermesse.

— — Die getreue Schäferinn Daphne. Weissenfels.

— — Sieg der Liebe und Beständigkeit. Eben daselbst.

— — Olympia vendicata, Naumburg.

— — Der angenehme Betrug, oder das Carneval von Venedig. Leipz. O. M.

— — Die lybische Talestris, Leipz. M. M.

1710. Arsinoe, Musik von Keysern; Poesie von Breymann. Hamburg.

— — Die Leipziger Messe, oder le bon Vivant; von dem vorhergehenden Componisten, und die Verse von Weidemann. Hamburg.

— — Der Morgen des europäischen Glücks, oder Aurora, von Keysern componirt; der Text von Breymann. Hamburg.

1710. Der durch den Fall des grossen Pompejus erhöhte Julius Cäsar; von Keysern componirt. Feind machte die Verse. Hamburg.
— — Die wunderbar errettete Iphigenia. Hamburg.
— — Adelheid. Weissenfels.
— — Die siegende Liebe. Eben daselbst.
— — Daphne. Leipz. N. J. M.
— — Die über Haß und Rache triumphirende Liebe. Leipz. O. M.
— — Die rachgierige Nicea. Leipz. M. M.
— — Almira.
— — Pharamund. Leipzig.
— — Der glückliche Liebeswechsel, oder Helena und Paris. Naumburg.
— — Die römische Großmuth, oder Mutius Scävola, Braunschweig.
— — Isse, oder die vergnügende Liebe. Eben daselbst.
— — Germanicus, Leipzig.
— — Der asiatischen Banise 1ste Abtheilung. Coburg.
— — Der Banise dritte Abtheilung. Leipzig.
— — Aeneas, Leipzig.

1711. Die geheimen Begebenheiten Heinrichs des IV. Königs von Castilien und Leon; componirt von Mattheson; der Poet war Hoe. Hamburg.
— — Crösus, in eine ganz neue Form gebracht von dem Bürgermeister Bostel, und componirt von Keysern. Hamburg.

1711. Der unglückliche Alcmeon. Leipz. O. M.
— — Die syrische Unruhe, oder die beleidigte Liebe. Leipz. M. M.
— — Atalanta, oder die über alle List siegende Beständigkeit. Wolfenbüttel.
— — Die Liebe gegen das Vaterland, oder der sterbende Cato. Hamburg.
— — Clomire, Naumburg.
— — Lucius Verus, Zeitz.
— — Berenice und Lucille, Darmstadt.
— — Valeria, Naumburg.
1712. Die österreichische Großmuth, oder Carl V. auf das Krönungsfest Carls des VI. auf dem grossen hamburgischen Theater vorgestellt. componirt von Keysern; die Poesie von J. U. König. Hamburg.
— — Die entdeckte Verstellung, oder die geheime Liebe der Diane, ein Schäferspiel, von den vorigen Verfassern. Eben daselbst.
— — Die wiederhergestellte Ruhe, oder die gekrönte Tapferkeit des Heraclius. Auf das Krönungsfest Carls VI. zum König in Ungarn; von den beyden vorhergehenden. Hamburg.
— — Ariadne, Leipz. M. J. M.
— — Balacin, oder die erste Abtheilung der asiatischen Banise. Leipz. O. M.
— — Chaumigrem, oder die zweyte Abtheilung der Banise. Leipz. O. M.
— — Banise, oder die dritte Abtheilung ꝛc. Leipz. O. M.

312. Echo und Narcissus, Leipz. O. M.
— — Die getreue Dido, Naumburg.
— — Der verstellte Dorindo, Durlach.
— — Die hart verfolgte und glücklich erlößte Rosilis. Durlach.
— — Das galante Europa. Durchlach.
1713. In diesem Jahre war die Pest in Hamburg, und wurden dahero gar keine Opern gespielet.
— — Berenice, Halle.
— — Doris, Weissenfels.
— — Ismenie und Montaldo, Leipz. N. J. M.
— — Der Tempel der Liebe, Leipz. N. J. M.
— — Die amazonische Königinn Orithya, Leipz. Ost. M.
— — Ademarus, Leipz. O. M.
— — Die Dornen und Rosen der Liebe, Gera.
— — Artemisia, Naumburg.
— — Celindo, oder die hochgepriesne Gärtnertreue. Carlsruhe.
— — Lustiger Trinkbrüder falsche Freundschaft. Durlach.
— — Der in die Göttinn Venus unglücklich verliebte Adonis. Durlach.
1714. Zenobia und Radamisto. Leipz. N. J. M.
— — Almire und Fernando, Leipz. O. M.
— — Rhea Sylvia, Leipz. O. M.
— — Hercules, Leipz. M. M.
— — Nicea, Leipz. M. M.

1714. Der getreue Betrug (inganno fedele) Musik von Keysern; die Poesie von Königen. Hamburg.

— — Die gekrönte Tugend, von den vorigen Verfassern. Hamburg.

— — Die neapolitanische Fischerempörung. Hamburg.

— — Die unglückliche Regierung der Durchlauchtigsten Antonia. Bayreuth.

— — Die siegende Treu. Eben daselbst.

— — Meleager. Durlach.

— — Die Kunst zu schmarotzen. Eben daselbst.

— — Frölicher Brüder Saufluft. Eben daselbst.

— — Die Regung und der Widerstand der Liebe. Durlach.

— — Semiramis. Braunschweig.

— — Hercules. Bayreuth.

— — der glückliche Wechsel unbeständiger Liebe. Eben daselbst.

— — Die triumphirende Tugend. Eben daselbst.

1715. Der Triumph des Friedens.

— — Fredegunda. Beyde componirt von Keysern und die Poesie von Königen. Hamburg.

— — Cato. Musik von Keysern. Den Text verfertigte Feind. Hamburg.

— — Rinaldo, componirt von Händeln; übersetzt von Feinden. Hamburg.

— — Artemisia, componirt von Keysern. Die Poesie von verschiednen. Hamburg.

1715. Die siegende Beständigkeit. Wolfenbüttel.
— — Der gestürzte Epopeus, oder Antiope. Leipzig.
— — Die Königl. Schäferinn Margenis. Leipzig.
— — Scipio Africanus, Leipzig.
— — Clomire, Naumburg.
— — Lieb und Wein. Durlach.
— — Die ausgelernte Kupplerinn. Eben daselbst.
— — Regnero, Braunschweig.
— — Ariadne, Eben daselbst.
— — Medea, Eben daselbst.
— — Die Liebe unter den Feinden. Bayreuth.
— — Die Durchl. Statira, Bayreuth.
— — Alba Cornelia. Eben daselbst.
— — Die getreue Dorilis, Weissenfels.
1716. Das römische Aprilfest, Musik von Keysern; Feind war der Poet. Hamburg.
— — Das triumphirende Haus Oesterreich, von den vorigen Verfassern. Hamburg.
— — Das zerstörte Troja, oder der durch den Tod Helenen versöhnte Achilles; Keyser componirte, und Hoe machte die Verse. Hamburg.
— — Calpurnia, oder die römische Großmuht, die Musik vom Capellmeister Heinichen; die Poesie von Königen.
— — Zoroaster. Leipzig.
— — Die rachgierige Nicea, Leipzig.
— — Der versöhnte Achilles. Wolfenbüttel.

1716. Salomon, Wolfenbüttel.
— — Theodosius und Eudoxia. Wolfenbüttel.
— — Die Plejades, oder das Siebengestirn, Braunschweig.
— — Irrgarten der Liebe, oder Livia und Cleander. Weissenfels.
— — Die Durchl. Olympia. Bayreuth.
— — Arsaces. Ebendaselbst.
— — Heinrich der Löwe, Braunschweig.
— — Die erlangte Gegenliebe, Leipzig.
— — Lucretia, die keusche Römerinn, Durlach.
— — Harlekins Hochzeit. Eben daselbst.
— — Harlekins Kindbetterinn-Schmaus, Durlach.
— — Harlekins närrische Ehe, und lustige Wirtschaft. Eben daselbst.
— — Die recht schmerzlich betrübte, zuletzt aber glücklich wieder erfreute Merope. Eben daselbst.

1717. Die durch Verstellung und Großmuth über die Grausamkeit siegende Liebe, oder Julia. Componirt von Keysern. Die Poesie von Hoe. Hamburg.
— — Die großmüthige Tomyris. Von den vorigen Verfassern. Hamburg.
— — Oriana. Musik von Händeln, Poesie von Beckau, Hamburg.
— — Der die Vestung Siebenbürgisch-Weissenburg erobernde, und über die Dacier triumphirende

phirende Kayser Trajanus. Musik von Keysern; Hoe machte die Verse. Hamburg.

— — Jobates und Bellerophon, von den vorigen. Hamburg.

1717. Il trionfo del Amore, Musik von Conti; übersetzt von Breymann. Hamburg.

— — Die befriedigte Damira, Leipzig.

— — Penelope. Leipzig.

— — Artaxerxes, Leipzig.

— — Publ. Cornel. Scipio Africanus. Bayreuth.

— — Ali und Sefiva, Weissenfels.

— — Clytia und Orestes. Ebendaselbst.

— — Der Liebe Siegs- und Friedenspalmen. Bayreuth.

— — Die beglückte Schäferinn Belinde. Ebendaselbst.

— — Talestris. Bayreuth.

— — Der glückliche Betrug. Naumburg.

— — Isabella und Rodrige. Naumburg.

— — Claudio. Braunschweig.

— — Atis. Braunschweig.

— — Telemach. Ebendaselbst.

— — Die vom Pluto geraubte Proserpine. Bayreuth.

— — Beriane, oder Triumph der Liebe. Ebendaselbst.

IV.

IV.

Beschluß der Abhandlung des du Bos, von den theatralischen Vorstellungen der Alten.

Achtzehnter Abschnitt.

Betrachtungen über die Vortheile und Unbequemlichkeiten, welche bey der componirten Declamation der Alten gewesen.

Zwey Gründe bewegen mich zu glauben, daß bey dem Gebrauche, von welchem hier die Rede ist, mehr Vortheil als Unbequemlichkeit gewesen, und daß den Römern die Erfahrung Anlaß gegeben, die componirte Declamation der willkührlichen vorzuziehen. Erstlich verhinderte der Gebrauch der Alten, daß die Schauspieler den Versen, die sie recitirten, keinen falschen Sinn geben konnten, welches auch sonst bey denen nicht unterbleibt, die noch die mehreste Einsicht haben. Zweytens gab ein geschickter Componist der Declamation den Schauspielern Ausdrücke und Schönheiten an die Hand, die sie nicht immer vor sich selbst zu erfinden fähig waren. Sie waren nicht alle so gelehrt als Roscius. Dieses ist das Beywort welches ihm Horaz giebt.

Man weis, mit welchem Beyfalle die Chammesle die Rolle der Phädra recitirte, die Racine sie Vers vor Vers declamiren gelehrt hatte. Despreaux sogar hielt es für werth, davon zu sprechen, und unsre Scene hat noch einige Ueberbleibsel von dieser Declamation behalten, welche man hätte aufschreiben können, wenn man die erforderlichen Charaktere dazu gehabt hätte. Ein sicherer Beweis, daß das Gute sich in allen Werken, von welchen man durch das Gefühl urtheilen kann, empfinden läßt, und daß man es nicht vergißt, ob man sich gleich nicht vorgenommen hat, es zu behalten.

Ueberhaupt würde eine Tragödie, deren Declamation in Noten geschrieben wäre, eben das Verdienst haben, welches eine Oper hat. Auch mittelmäßige Schauspieler würden sie erträglich aufführen können. Sie würden kaum den zehnten Theil der Fehler machen können, die sie wirklich machen, es sey nun in Verfehlung des rechten Tons, und folglich auch der zu den Versen, welche sie recitiren, erforderlichen Action, oder auch in der unzeitigen Anwendung des Pathetischen an Stellen, für die es sich gar nicht schickt. So etwas geschieht auf den neuern Bühnen täglich, wo die Komödianten, deren viele auch nicht einmal ihre Profeßion studirt haben, die Declamation einer Rolle, in welcher sie öfters viele Verse nicht verstehen, nach Gutdünken componiren.

Zweytens, wenn auch ein jeder Komödiant vor sich selbst betrachtet, die Declamation einer

Tragö-

Tragödie eben so wohl componiren könnte, als irgend ein besondrer Meister in dieser Kunst, so würde gleichwohl noch ein Stück, welches von einem allein compouiret worden, weit besser ausgeführt seyn, als eine Declamation, wo ein jeder Schauspieler seine Rolle nach seinem eignen Kopfe recitiret. Diese willkührliche Declamation würde den Roscius öfters ziemlich aus dem Tacte gebracht haben. Wie viel eher muß sie nicht unsre Schauspieler irre machen, welchen es niemals in den Sinn gekommen ist, die Verschiedenheit, die Intervallen, und, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Sympathie der Töne zu studiren, und also auch nicht wissen, wie sie sich aus der Verwirrung ziehen sollen, in die sie die üble Zusammenstimmung der andern Schauspieler setzet. Es ist aber eben so leicht verschiedne Rollen, welche eine um die andere recitirt werden sollen, zu concertiren, wenn man die Declamation des ganzen Stücks zu Papiere gebracht, als schwer es ist, sie übereinstimmend zu machen, wenn man sie nicht zu Papiere gebracht hat.

Daher sehen wir auch, daß unsere Komödianten, meistentheils keinen andern Wegweiser als den Naturtrieb und den Schlendrian haben, und nicht wissen, wie sie sich helfen sollen, wenn ein Schauspieler, der mit ihnen zugleich recitirt, in einem Tone schließt, der ihnen nicht erlaubet, in demjenigen Tone wieder anzufangen, auf welchen sie sich, theils aus Fertigkeit, theils aus Ueberlegung gefaßt gemacht hatten. Daher kommt es,

daß ſie einander ſo oft vorwerfen, in dem unrechten Tone recitirt, und beſonders ihre Rede falſch beſchloſſen zu haben, ſo daß der andre, welcher gleich nach ihnen reden ſollen, wegen ſeines Tones in Verlegenheit geſetzt worden. Dieſe Unbequemlichkeiten fielen bey einer in Noten geſchriebenen Declamation weg, oder koinnten ſich wenigſtens nicht anders ereignen, als in den Opern, wenn nehmlich der eine ganz und gar falſch ſingt; das iſt, wenn der Fehler an dem Künſtler, nicht aber an der Kunſt liegt, die ihm, ſo viel ihr möglich geweſen war, vorgebauet hatte.

Die Zuſchauer und Schauſpieler ſind heut zu Tage um ſo viel mehr zu beklagen, da die Zuſchauer die Fehler der Schauſpieler nicht weniger bemerken, als ob die Kunſt der Declamation noch eben ſowohl vorhanden wäre, wie ſie zu den Zeiten des Quintilians war, und die Schauſpieler ſich dieſer Kunſt, die verlohren gegangen iſt, doch nicht bedienen können.

Es ſind alle Künſte nichts anders als nach gewiſſen Grundſätzen eingerichtete Methoden; und wenn man dieſe Grundſätze unterſucht, ſo findet man, daß ſie nichts als Folgerungen ſind, die man aus verſchiednen Beobachtungen über die Wirkungen der Natur gezogen hat. Die Natur aber wirkt, nach den ihr vorgeſchriebenen Regeln, allezeit auf einerley Art. Bey allem alſo, was uns in die Sinne fällt, verurſachen die Wirkungen der Natur in uns immer einerley angenehme oder unangenehme Empfindungen, wir mögen

nun

nun auf die Art und Weise, wie dieses geschieht, Acht haben oder nicht; wir mögen auf die ersten Ursachen dieser Wirkungen zurück gehen, oder uns mit dem blossen Genusse begnügen; wir mögen die Kunst, die Wirkungen der natürlichen Ursachen nach gewissen Regeln anzuwenden, in eine Methode gebracht haben, oder bloß dem Naturtriebe bey Anwendung dieser Ursachen folgen.

Wir merken also die Fehler, in welche unsre Komödianten fallen, gar wohl, ob wir gleich die Kunst nicht verstehen, welche sie vermeiden lehret. Man wird sogar aus einer Stelle des Cicero sehen, daß auch unter denjenigen, welche zu seiner Zeit einen Schauspieler auspfiffen, sobald er den Takt verfehlte, nur sehr wenige gewesen, welche die Kunst verstanden, und es genau sagen können, worinn der Fehler eigentlich begangen worden. Die meisten merkten ihn bloß vermittelst des Gefühls. Wie wenige giebt es unter einer Versammlung von Zuschauern, welche die Musik aus dem Grunde verstehen? Und gleichwohl läßt die ganze Versammlung ihren Tadel erschallen, so oft ein Schauspieler den Takt verfehlt, und eine Sylbe entweder zu sehr verlängert, oder zu sehr verkürzt. (*) Quotus quisque est qui teneat artem numerorum ac modorum? At in his si paululum modo offensum est, ut aut contractione brevius fieret, aut productione longius, theatra tota reclamant.

Allein, wird man sagen, wir haben verschiedne Komödianten, die sehr viel Einsicht in ihrer Kunst besitzen, und die, wenn sie die Declamation ihrer Rollen selbst componiren, in Ansehung ihrer natürlichen Gaben, Schönheiten und Annehmlichkeiten hineinbringen können, welche ein andrer nicht hineinbringen könnte. Inventens, wird man hinzufügen, muß eine componirte Declamation den Schauspielern, die ihr genau folgen sollen, all ihr Feuer und allen ihren Enthusiasmus nehmen. Ihr Spiel wird nicht mehr natürlich seyn, und wird wenigstens kalt werden. Der alte Gebrauch setzte den vortreflichen Komödianten mit dem mittelmäßigen auf eine Staffel.

Ich antworte auf den ersten Einwurf. Es ist zwar wahr, daß durch diesen Gebrauch einige Schönheiten in einer Rolle, die ein vortreflicher Schauspieler declamirt, verlohren gehen. Wenn, zum Exempel, die Schauspielerin, welche die Person der Pauline im Polieuct spielt, einer von einem andern in Noten gebrachten Declamation folgen müßte, so würde sie dieser Zwang verhindern, verschiedne Schönheiten in ihre Rolle zu bringen, die sie sonst hinein bringen könnte. Allein eben diese Schauspielerin, um bey diesem Exempel zu bleiben, würde dafür die ganze Rolle der Pauline gleich gut spielen, wenn diese Rolle componirt und in Noten gebracht wäre. Und wie viel würde man nicht auf einer andern Seite dabey gewinnen, wenn alle Rollen des Polieuct componirt wären?

Man

Man bedenke nur, wie die zweyten Rollen von den Schauspielern, die nach ihrem Gutdünken recitiren, declamirt werden. Und kurz, so bald man zugiebt, daß beständig auf allen Theatern mehr mittelmäßige als vortrefliche Schauspieler seyn werden, so muß man auch eingestehen, daß der Verlust, von welchem der Einwurf redet, sich gegen die ihn überwiegenden Vortheile, aufs höchste, wie eins zu zehn verhalten würde.

Der zweyte Einwurf war, der Zwang bey Beobachtung einer componirten Declamation, müßte den Schauspielern allen ihren Enthusiasmus nehmen und folglich den Schauspieler, welcher Genie habe, mit dem auf eine Staffel setzen, welcher keines habe. Auf diesen Einwurf antworte ich, daß es mit dieser in Noten geschriebnen Declamation eben so seyn würde, wie es mit der Musik in unsern Opern ist. Auch der genauste und einsichtvollste Componist der Declamation ließ den guten Schauspielern noch immer Gelegenheit, ihre Gaben an den Tag zu bringen, und es nicht nur in den Gebehrden sondern auch in der Aussprache zu zeigen, wie weit sie über die mittelmäßigen Schauspieler erhaben wären. Es ist unmöglich alle Accente, alle Theilchen, alle Wendungen, alle Verlierungen, alle Stösse, alle Vorschläge der Stimme, und mit einem Worte, wenn ich mich so ausdrücken darf, den Geist der Declamation in Noten zu bringen, an welcher die Veränderung der Töne gleichsam nur der Körper ist. In der Musik selbst kann man nicht alles durch Noten

ausdrücken, was man, dem Gesange seinen wahren Ausdruck, seine Stärke und alle die Anmuth, deren er fähig ist, zu geben, thun muß. Man kann es nicht durch Noten ausdrücken, wie geschwind eigentlich das Tempo des Takts seyn soll, obgleich dieses Tempo die Seele der Musik ist. Auch das, was die Tonkünstler, und besonders die italiänischen Tonkünstler, mit gewöhnlichen Buchstaben über die Composition schreiben, um anzuzeigen, ob das Tempo entweder lebhaft oder langsam seyn solle, kann es nur unvollkommen anzeigen. Bis hieher, wie ich schon gesagt habe, hat das wahre Tempo einer Composition bloß durch die Tradition, so zu reden, fortgepflanzt werden können; denn die Instrumente, durch die man, vermittelst der Uhrmacherkunst, das wahre Tempo, welches die Componisten ihren Stücken und Gesängen gegeben, nach der strengsten Genauigkeit aufbehalten wollen, sind bis hieher noch nicht sehr gebraucht worden.

Der mittelmäßige Schauspieler also, welcher die Rolle des Atys, oder des Roland singet, singt sie nicht so, wie sie ein guter Schauspieler singt, obgleich alle beyde eben dieselben Noten anstimmen, und beyde dem Takte des Lulli folgen. Der gute Schauspieler, welcher das, was er singt, fühlt, beschleuniget bald zu gelegner Zeit eine Note, bald verlängert er sie, und leihet der einen so viel, als er von der andern borgt; bald läßt er seine Stimme fort gehen, bald hält er sie an, und läßt

sie auf gewissen Stellen wie ruhen; kurz, er thut verschiednes, seinem Gesange mehr Ausdruck und mehr Anmuth zu geben, was ein mittelmäßiger Schauspieler gar nicht, oder doch zur ungelegenen Zeit thut. Ein jeder Schauspieler ergänzt das, was durch Noten nicht hat können ausgedruckt werden, und ergänzt es nach dem Maasse seiner Fähigkeit.

Alle, die die Opern des Lulli, welche das Vergnügen der Nation geworden sind, noch bey Lebzeiten des Lulli, haben aufführen sehen, als er folgsame Schauspieler dasjenige noch mündlich lehren konnte, was sich durch Noten nicht ausdrücken läßt, versichern, daß sie einen Ausdruck darinn bemerkt, welchen sie jetzt fast nicht mehr darinn fänden. Wir erkennen wohl den Gesang des Lulli, sagen sie, allein wir finden sehr oft den Geist nicht mehr, welcher diesen Gesang belebte. Die Recitative scheinen uns ohne Leben und die Tanzstücke lassen uns fast ruhig. Zum Beweis ihres Vorgebens führen diese Personen an, daß jetzt die Vorstellung einer Lullischen Oper länger daure, als sie gedauret habe, wenn er sie selbst aufführen lassen, ob sie gleich nicht einmahl so lange dauren sollte, weil man gewisse Violinenstücke, welche Lulli zweymahl spielen ließ, nicht mehr wiederhohlt. Es kömmt dieses, nach der Meinung dieser Personen, denn ich selbst stehe hier für nichts, daher, weil man den Rythmus des Lulli nicht mehr beobachtet,

wel-

welchen die Sänger entweder aus Unvermögen oder aus Uebermuth ändern.

Es ist also klar, daß die Noten der Opern nicht alles lehren, und daß sie noch vieles zu thun übrig lassen, was der Schauspieler, nach dem er die Geschicklichkeit hat, entweder gut oder schlecht thun kann. Wie viel weniger werden die Componisten der Declamation die eignen Gaben der guten Schauspieler ganz unbrauchbar gemacht haben.

Endlich machte auch nicht der Zwang, sich nach einer in Noten geschriebnen Declamation zu richten, aus den Schauspielern des Alterthums frostige Schauspieler, welche die Zuschauer zu rühren unvermögend gewesen wären. Denn da, fürs erste, die Schauspieler, welche in den Opern recitiren, gleichwohl während ihrem Recitiren selbst gerührt seyn können, da sie des Zwangs ohngeachtet, mit welchem sie sich nach den Noten und dem Takte richten müssen, nicht kalt bleiben, sondern mit einer leichten natürlichen Action declamiren können: so verhinderte auch der Zwang, in welchem sich die alten Schauspieler durch Beobachtung der componirten Declamation befanden, diese Schauspieler ganz und gar nicht, sich an die Stelle der Person, welche sie vorstellten, zu setzen. Dieses ist genug. Zweytens wissen wir, (und dieses allein könnte den Einwurf, welchen ich beantworte, zu nichte machen,) sehr zuverläßig, daß die alten Schauspieler,

ob

ob sie schon an eine componirte Declamation gebunden waren, dennoch eben so stark bewegt wurden, als unsre Schauspieler bey ihrer willkührlichen Declamation bewegt werden. Quintilian sagt, er habe nicht selten Komödianten mit thränenden Augen von der Bühne kommen sehen, wo sie rührende Scenen vorgestellet hatten. Sie waren also selbst gerührt, und konnten also auch, so gut als unsre Schauspieler, zum weinen bewegen. (*) Vidi ego sæpe Histriones atque Comœdos, cum ex aliquo graviore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi. Und welchen Unterschied machten die Alten nicht übrigens unter ihren Schauspielern? Diese Einwürfe wider den Gebrauch die Declamation zu componiren und in Noten zu schreiben, würden vielleicht sehr wichtig geschienen haben, ehe man von den Opern etwas wußte; allein der glückliche Fortgang dieses Schauspiels, wo der Acteur, wie wir schon gesagt haben, an die Note und an den Takt gebunden ist, macht diesen Einwurf nichtig. Unsre Erfahrung kann in einem Augenblicke eine Menge Schwierigkeiten zerstreuen, welche sich durch blosse Betrachtungen schwerlich aufklären liessen. Es ist so gar gefährlich, sich vor der Erfahrung in Betrachtungen und Vernünfteleyen einzulassen. Man muß manche Ueberlegungen anstellen ehe man sagen kann, ob ein Gedanke, der blosse Möglichkeiten betrift, vernünftig sey, anstatt daß uns die Erfahrung den Augen-

(*) Quint. Instit. lib. IX. cap. 3.

Augenblick zu rechte weiset. Und kurz, warum würden wohl die Alten, welche das Gute der willkührlichen Declamation eben so wohl kannten, als wir, sich nach der Erfahrung für die in Noten gebrachte Declamation erklärt haben?

Allein die meisten von dieser Profession, wird man mir noch einwerfen, sind, sogleich auf die erste Erklärung, wider den Gebrauch, die Declamation zu componiren, und in Noten zu schreiben. Hierauf will ich fürs erste antworten, daß mich verschiedne glaubwürdige Personen versichert haben, Moliere selbst habe, bloß nach der eignen Anleitung seines Genies, und ohne, allem Ansehen nach, das geringste von dem zu wissen, was bisher von der Musik der Alten gesagt worden, etwas gethan, das dem, was die Alten gethan, sehr ähnlich gewesen; er habe sich nehmlich gewisse Noten ausgedacht gehabt, womit er er die Töne bemerkt, die er in gewissen Rollen halten müsse, die er allezeit auf einerley Art recitirt. Ich habe auch sagen hören, daß Beaubourg und einige andre Schauspieler von unserm Theater ein gleiches gethan hätten. Zweytens darf man sich über dieses Urtheil der Leute von Profession nicht wundern. Der menschliche Geist hasset natürlicher Weise allen Zwang, welchen ihm alle die Methode auflegen, die ihn nach gewissen Regeln zu wirken nöthigen wollen. Man lege zum Exempel die Kriegszucht barbarischen Völkern vor, welche nichts davon wissen. Die Gesetze derselben,

werden

werden sie sogleich einwerfen, müssen dem Muthe nothwendig alle die Hitze benehmen, durch die er siegt. Und gleichwohl weiß man es sehr wohl, daß die Kriegszucht die Tapferkeit durch die Regeln selbst unterstützt, welchen sie sie unterwirft. Deswegen also, weil Leute, die beständig declamirt haben, ohne irgend eine Regel, als den Naturtrieb und den Schlendrian, zu kennen, den Gebrauch der Alten in der ersten Bewegung mißbilligen, folgt es noch gar nicht, daß er wirklich zu mißbilligen sey. Es folgt nicht einmahl daraus, daß sie ihn beständig mißbilligen müßten, wenn sie sich nur einmahl die Mühe geben wollten, seine Unbequemlichkeiten und seine Vortheile zu überlegen, und sie gegen einander abzurechnen. Vielleicht werden sie es sogar bedauren, daß es keine solche Kunst gegeben, da sie noch jung gewesen, welches die Zeit ist, da man am leichtesten nach einer gewissen Methode wirken könnte.

Die Aufmerksamkeit sich nach gewissen Regeln zu richten, die man von Jugend auf gelernt hat, hört gar bald auf, ein Zwang zu seyn. Es scheint als würden die Regeln, die man nunmehr studiret hat, in uns ein Theil des natürlichen Lichts. Quintilian antwortet denen, welche behaupteten, daß ein Redner der nur seiner Hitze und seinem Enthusiasmus im Declamiren folge, müsse weit stärker rühren, als derjenige Redner, der seine Action und seine Gebehrden nach vorher überlegten

Regeln

Regeln einrichte, daß dieſes alle Arten von Studieren verdammen heiſſe, und daß die Bearbeitung allezeit auch das glücklichſte Naturell verſchönere. (*) Sunt tamen qui rudem illam & qualem impetus cujusque animi tulit actionem, judicent fortiorem, ſed non alii fere quam qui etiam in dicendo curam ſolent improbare & quidquid ſtudio paratur. Noſtro labori dent veniam, qui nihil credimus eſſe perfectum, niſi ubi natura juvetur.

(*) Quint. Inſt. lib. II. cap. 3.

Historisch-Kritische

Beyträge

zur

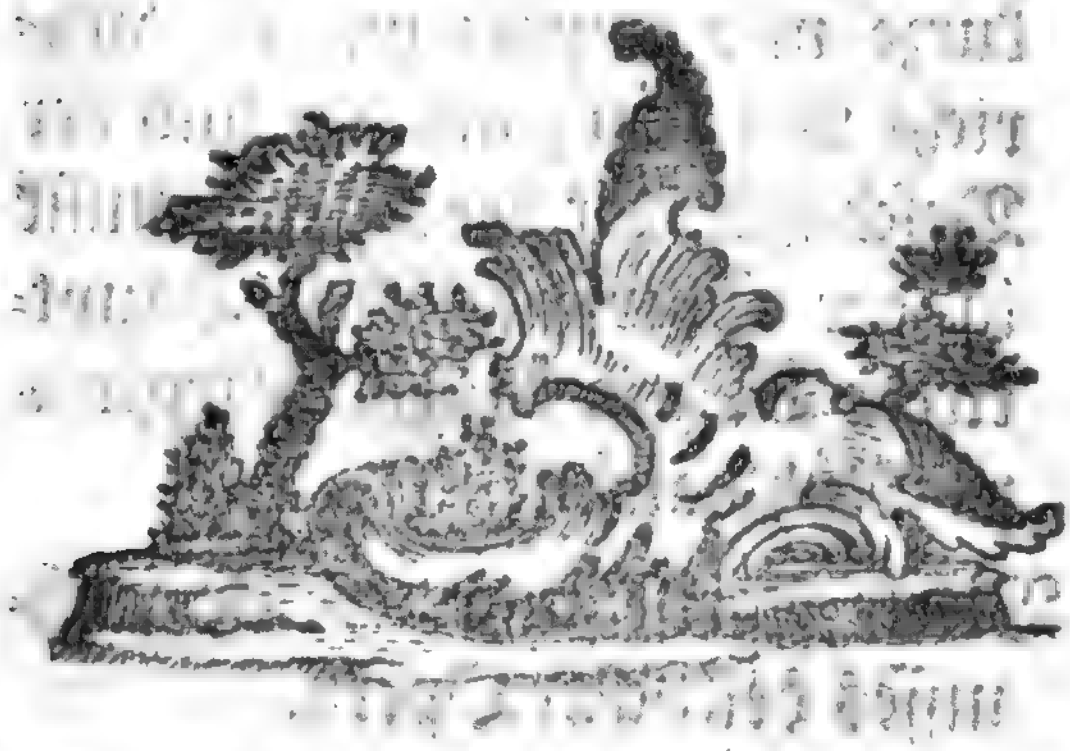
Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

V. Band.

Fünftes Stück.



Berlin,
Verlegts Gottlieb August Lange.
1762.

Inhalt.

Seite.

I. Anmerkungen über drey Lieder der Irokesen. 341

II. Vermischte Nachrichten. 347

III. Allerhand zur Geschichte der Harmonie und Figuralmusik. 356

VI. Hrn. M. Joh. Lorenz Albrechts kurze und unparteyische Nachricht von dem Zustande und der Beschaffenheit der Kirchenmusik in der Oberstädtischen Hauptkirche Beatæ Mariæ Virginis zu Mühlhausen. 381

V. Vierte Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Opern. 409

Digitized by Google

Nō. I. Gesang bey Besuchen.

Tanz bey Besuchen.

Nō. II. Gesang im Kriege

E ga wen no-

ten ie ga wen no ten e he! E ga wen no ten en en ! ie ga

Nō. III.

wen no ten e he!

Tsi a ton te ni on Ka, ahi! ahi! Swa ri w

Se wan non har ra ta nion ahi! ahi! On nen Sa=

I.

Anmerkungen über drey Lieder der Irokesen.

(Aus dem Journal Etranger, May, 1754.)

§. 1.

Der erste Theil des Liedes (Nr. 1.) wird zweymahl gesungen; er gehet langsam, und die Noten sind meistens gleich lang; der zweyte Theil aber wird dreymahl wiederholet, ist munter und springend. Die Irokesen nennen den ersten Theil den **Eingang zum Besuche**, den andern den **Tanz** dabey. Wenn sie einander mit Ceremonien besuchen, so kommt der Fremde mit dieser Musik, und hat in einer Hand eine grosse Muschel, so mit kleinen Muscheln angefüllet, und in der andern Hand zwey gezogene oder geschlungene Federn, die sie den Friedensstab (Caduceum) nennen. Mit dieser angefülleten Muschel und den Federn geben sie den Tact an, und drücken solchen zugleich mit ihren Leibesbewegungen aus; die aber mit unserer Art zu tanzen in keine Weise überein kommen. Bey dem Visitentanze, welcher dreymahl gesungen wird, sind auch jedes-

mahl die Schritte anders. Das erste mahl stehen ihre Füsse gerade einer gegen den andern; das andere mahl die Fersen nahe, und der vordere Theil der Füsse von einander; das dritte mahl die Fersen aus einander und die Spitzen nahe. Sie ziehen die Füsse, so, wie die Engländer bey ihren Contre danses. Ihre andern Bezeigungen und Fertigkeiten bey diesem Tanze, sehen vielmehr lächerlich als edel und regelmäßig aus. Einen Text oder Gesang zu dieser Melodey haben sie nicht.

§. 2.

Das Lied (Nr. 2.) ist bey den Irokesen von unendlicher Zeit in Hochachtung, damit sie sich zur Blutgier reitzen; es ist ein würkliches Kriegesgeschrey, und dessen Wörter so alt, daß sie deren Bedeutung selbst nicht mehr wissen. Wenn die Schlacht eben jetzo angehen soll, so haben sie ein und andere Gebräuche, daraus man ihre Sitten abnehmen kann. Sie färben nehmlich, oder überziehen das Gesichte roth oder blau, dem Feinde, wie sie sagen, den Vortheil nicht zu gönnen, zu sehen, daß sie vor Furcht oder Gefahr erblassen könnten, und ihre Mitgenossen nicht verzagt zu machen. Keine andere Leute, als die in den Krieg ziehen, färben ihre Gesichter; eine Frau aber, die sich schminket, wird bey ihnen für unehrlich angesehen. Auch haben sie die Gewohnheit, bey Antritt des Streits einander die Schwachheit oder Herzhaftigkeit vorzuhalten, die vorhin an einigen von ihnen in vergangenen Schlachten wahr-

wahrgenommen worden: und solche Vorwürfe machen ihnen vielmehr Muth, als daß sie es für eine Beleidigung annehmen solten. Zuletzt fänget einer, der am meisten blutgierig ist, dieses Kriegsgeschrey an: und alle, die um ihn sind, geben dazu das tactmäßige Gewicht mit hauchendem Geschrey aus der tiefen Kähle, welches bey diesen Wilden mehr Nachdruck hat, als unsere Trompeten und Paucken die Soldaten immer anfrischen mögen. Alsbald gehet jeder Irokese darauf los mit seinem Mordgewehr in der Hand. Ihre Haare sind in eins geflochten, die sie hinter sich werfen, und also etwa wie die Sclaven in China aussehen.

Sie haben weder Namen noch Zunahmen, sondern unterscheiden sich nach den Familien, deren jede ihr eigenes Zeichen, als ein Wapen, hat, dazu es ihnen auch dienet, und sie sich daher Wolfsfamilie, oder auch Schildkröten-Schlangen-Aalfamilie und sonst nennen. Der Kriegsgesang, welcher in den nachstehenden Noten angegeben worden, ist das Kriegsgeschrey der Wolfsfamilie.

Dieses äusserst kriegerische Volk hat einen belebten, einsichtsvollen und wohl entscheidenden Verstand. Sie sind sehr edelmüthig oder billig; und geschiehet nichts weniger, als daß einer dem andern bey einer Theilung Unrecht thun sollte. Ihr Hauptmann oder Vorgesetzter überlässet alles den andern, und behält sich gar nichts vor.

Ihre Aussprache ist der morgenländischen ähnlich, ihre Begriffe steigen sehr hoch. So bald sie eine Melodey hören, machen sie selbst einen Text dazu. Dergleichen Gesang ist auf die Melodey des Kriegsgeschreyes, und daraus der Geschmack und die Denkungsart dieser Wilden zu erkennen:

Sataïaguiron, iaguen, ne iaguemitariscon:

Wir wollen alles ausstehen mit einander, ja wir wollen alles ausstehen mit einander,

Onnontio a) *Raguenni* b) *ockiauennio agauennoteh.*

Für den König unsern Vater, diesen Oberherrn, der unumschränket ist;

Onkiriwannonwague, ongueïennaguerronnion,

zu vertilgen die Menschen, die da bewohnen den Erdboden,

Lui ongwetaxen ïonkiriwannonwague

und die bösen Menschen, die wir umbringen sollen.

§. 3.

a) Weil sie alles figürlich nennen, so hat der Begrif von einem schönen Gebirge, welches bey ihnen Onnontio heisset, ihnen am edelsten und am bequemsten geschienen, ihren König damit anzudeuten.

b) In ihrer Sprache ist kein Buchstabe, dazu die Lippen gebrauchet würden, als b. f. m. p. Ihre Verdoppelung durch w wird als der Doppellaut ou ausgesprochen. Zu dem Laut ihrer Stimme träget weder die Brust, noch der Gaumen etwas bey, sondern alles ist aus der Kähle und aus der Nase. Es ist ein tiefer und dumpfiger, ihrer Sprache ganz eigener Laut, den sie mit offenen Lippen, aber geschlossenen Zähnen, vorbringen.

§. 3.

Endlich wird der Gesang Nr. 3. mit einem traurigen und fast heulenden Tone ausgedruckt. Sie haben dabey, wenn sie ihn singen, eine runde gezogene Baumrinde in der Hand, das eine Art von Trommel bey ihnen vorstellet. Es ist ein Loblied, das Gedächtnis der Grossen von ihrem Volke, zu ehren, und wird bey ihrem Leichbegängniß gesungen. Die Irokesen begraben ihre Todten, und der Verfasser der Lettres Iroquoises ist übel berichtet, wenn er ohn allen Grund vorgiebt, der Sohn verbrennete seinen Vater, und äsſe seine Asche auf; gleich als ob man unter dem Vorwande, daß sie nichts mehr als Irokesen wären, sie nach Gutdünken verleumden könnte.

Ich will hier einige Verse ihrer Todtenlieder beyfügen:

Tsiatontenionka, ahi, ahi,
Höret alle zu, ach, ach,
Sewanon haratanion, ahi, ahi, ahi, ahi,
Ihr, die ihr Nachdenken habt, ach! ach! ach! ach!
Swariwissaanonkwe, ahi, ahi.
Ihr habt angeordnet dieses Begängniß, ach! ach!
Onnen sagariwatont, ahi, ahi, ahi, ahi,
Dasselbe immerdar zu halten, ach! ach! ach! ach!
Onnenthrawen hejon, ahi, ahi,
Er ist hier todt, ach! ach!
Agwa rassenwannen, ahi, ahi, ahi, ahi,
Dieser Mann vom grösten Ruhme, ach! ach! ach! ach!
Hegarontiennenna, ahi, ahi,
Dieser grosse Baum, ach! ach!

Tetwagannerakwe, ahi, ahi, ahi, ahi.
Der uns bedeckte mit seinem annehmlichsten Schatten. Ach! c)

Hierbey dienet noch zur Nachricht, daß die Irokesen sich in sechs Völker vertheilen. Vorhin waren nur fünfe, welche die fünf Nationen genennet wurden: seit dem aber haben sie die sechste dazu durch den Krieg erworben.

Ihre Lebensart, und die Sitten dieses Volks, unterscheiden sie von den Illinois, und vornehmlich von den Ischimons, einem grausamen und nach Menschenfleische begierigen Volke, das auch über Treue und Glauben nicht hält. Von diesen können wir künftig mehr anzeigen, was der Herr *Piquet*, dortiger Missionarius, der unzählige zur christlichen Religion bringet, uns mitzutheilen versprochen hat, nachdem er bey seiner Sanftmuth und Demuth, Seelen zu gewinnen, sich auch mit uns in gegenwärtigem Briefwechsel einlässet. Auf dessen Treue können wir uns dergestalt verlassen, daß wir nichts mehr, als seine Nachrichten melden und versichert sind, er könne bey seinem Eifer und Aufrichtigkeit gegen die Wilden, es auch mit den Berichten, die er seinen Landsleuten zuschicket, nicht anders meynen.

II. Ver-

c) Nachdem diese Art von Gedächtnißrede über den Verstorbenen gehalten worden, wiederholet derjenige, der sie abgesungen hat, auch das Andenken aller andern Verstorbenen der Nation, die sich berühmt gemacht haben, und erzählet insonderheit die Thaten des jetzt Verstorbenen.

II.

Vermischte Nachrichten.

Berlin. Von den kritischen Briefen über die Tonkunst, in Birnstiels Verlage, siehet man nunmehro des zweyten Bandes ersten und zweyten Theil.

Der erste Theil hebt mit dem fünf und sechzigsten Briefe an, worinnen, in der fortgesetzten Lehre vom Vocalsatze, die Lehre vom musikalischen Ausdruck der Klangflüsse, von der rhytmischen Beschaffenheit eines Tonstückes überhaupt, und der ganzen Cadenz vorgetragen wird. Man findet hier erkläret, was man sectional- oder periodische, schwebende oder rhetorische Pausen; ganze und halbe Cadenzen, Absätze und Einschnitte oder Cäsuren; Rhytmus oder Numerus, einen Vierer, Dreyer und Zweyer, u. s. w. einen Paragraph und Perioden, Symmetrie und Eurhytmie in der Musik nennet. Der sechs und sechzigste Brief setzet die Lehre von der ganzen Cadenz fort, unterscheidet selbige in die förmliche und nicht förmliche, in die mit einem männlichen und weiblichen Ausgang, und zeiget, wo die mit einem weiblichen Ausgange Platz haben. Die in dem vorhergehenden Briefe angefangne Materie von dem Falle der Einschnittsnote wird im sieben und sechzigsten verfolget, und dabey von gewissen Tonstücken etwas gesagt, die ohne daß der Rhyt-

mus und das Metrum dadurch im Gehöre benachtheiligt wird, aus der Arsi in Thesin, und umgekehrt, versetzet werden können. Der gerade Tact wird in den Vierzweytheil, Viervierrtheil, Zweyzweytheil und Zweyviertheil, und der Zweyzweytheil wiederum in den schweren und leichten Zweyzweytheil unterschieden. Im acht und sechzigsten Briefe wird zuförderst die Lehre vom ungeraden Tact vorgetragen, welcher seiner innern Beschaffenheit nach viererley ist, als leichter, schwerer, Couranten- und pohlnischer ungerader Tact. Hernach kömmt die Lehre von der halben, und zuletzt die von der unterbrochenen oder ausfliehenden Cadenz aufs Tapet.

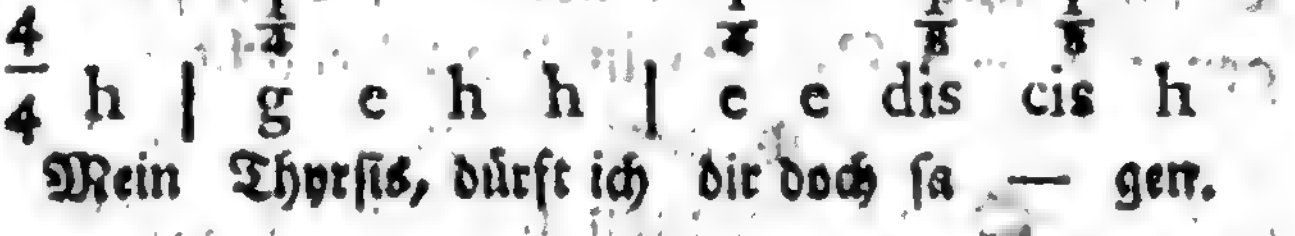
Im neun und sechzigsten Briefe wird die Lehre von den Absätzen und Einschnitten besonders vorgenommen, und im siebzigsten wird selbige fortgesetzet. Nach dem zwischen der eigentlichen und der deutschen Polonoise gelehrten Unterscheide, erscheinet die sechste Fortsetzung von dem Verzeichnisse deutscher Odensammlungen mit Melodien. Die hier kürzlich beurtheilte Odensammlungen sind der zweyte Theil der **kunzischen** Lieder, und die **rosenbaumischen** scherzhaften Lieder. Der **ein und siebzigste Brief** liefert uns zuerst das siebente Verzeichniß deutscher Odensammlungen mit Melodien. In selbigem kommen vor 1) Grauns Oden, mit den darüber gewechselten Streitschriften. Dem Herrn Joh. Friedr. Wilh. **Wenkel**, einem geschickten Tonkünstler, und jetzo Musikdirect. und Cant. zu Stendal

dal in der Altmark, gereichet es zum Ruhme, daß er seiner Vertheidigung des Vorberichts zur graunischen Odensammlung seinen Nahmen vordrucken lassen. Bey einem ernsthaften Streite schicket sich die Maske im geringsten nicht. 2) Oden mit Melodien. 3) Musikalische Belustigungen von Petri, die so wie die rosenbaumischen Lieder kritisiret, und in die Liste der verwerflichen gesetzet werden. Zweytens wird uns in diesem Briefe der Titel von zwo neuen in die Theorie und Kritik einschlagenden Schriften mitgetheilet. Die erste dieser Schriften führt den Titel musikalisches Wochenblatt. Damahls, als der ein und siebzigste kritische Brief erschien, war noch nicht mehr als ein Stück von diesem Wochenblatte fertig. Jetzo aber kann man das Publicum benachrichtigen, daß ungefähr drey oder vier Wochen nachhero auch das zweyte Stück davon herausgekommen ist. Wann das dritte Stück erscheinen, oder ob das Werk ganz und gar aufhören wird, ist ohne Zweifel den Auctoribus nur allein bekannt. Man kennet aber diese so wenig, als die Verfasser des Nachdrucks des Vorberichts zu der ersten graunischen Odensammlung, oder als die Verfasser der Oden mit Melodien. Gewisse geheime Staatsursachen sind vermuhtlich die Ursache, warum diese Herren unbekannt bleiben wollen, welches ich meines Orts keinem Menschen verdenken kann. Die zweyte neue Schrift führet den Titel: Gedanken eines thüringischen Tonkünstlers, über die Streitigkeiten, welche der Herr —

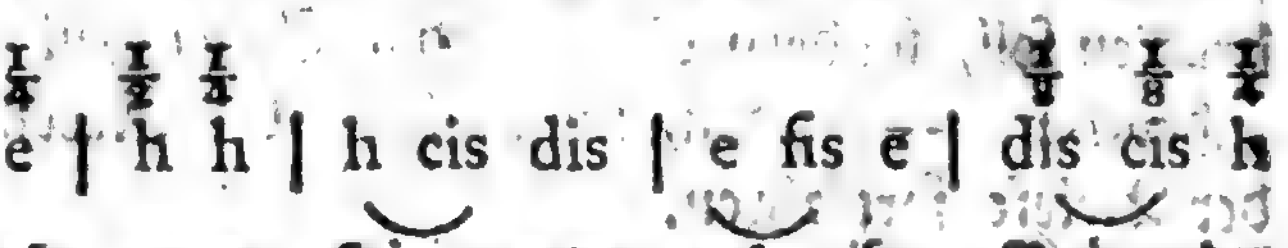
Sorge wider den — Herrn Marpurg erreget hat, in einem Sendschreiben an einen guten Freund in B. kürzlich entworfen. Nach den Nachrichten eines gewissen auswärtigen Freundes, soll der Herr Organist Otto in Frankfurt am Mayn, der Verfasser dieser Gedanken seyn, die in der That einen so aufrichtigen als gründlichen Musikgelehrten verrathen. Ich danke demselben für das Zeugniß, das er hierdurch zur Rettung der Wahrheit abgeleget hat.

Den Schluß des ein und siebzigsten Briefes machet der Anfang einer Kritik über den Vorbericht zu den Oden mit Melodien, in welchem die Beschaffenheit der Odencomposition untersuchet wird. Diese Kritik, die in den folgenden vier Briefen fortgesetzet, und also erst im fünf und siebzigsten geendet wird, ist so bescheiden abgefaßt, daß, wenn wir in der Musik einen Pabst hätten, und solche wider die Aussprüche dieses Pabstes gerichtet wäre, selbiger mit dem Tone der Verfasser, die sich Johann Tonhold und Compagnie unterschreiben, zufrieden seyn müßte. Meine Meinung sowohl von dem Vorbericht, als der Kritik darüber zu sagen, so finde ich in beyden viel gutes und lehrreiches. Von den Oden, vor welchem der Vorbericht stehet, und von welchen einige in der Kritik gelobet, und andere getadelt werden, beyläufig ein Wort vorzubringen, so habe ich bemerket, daß verschiedne, z. E. die fünfte, sechste und neunzehnte, in Ansehung der ersten Sectionalzeile, sehr wenig in der Melodie

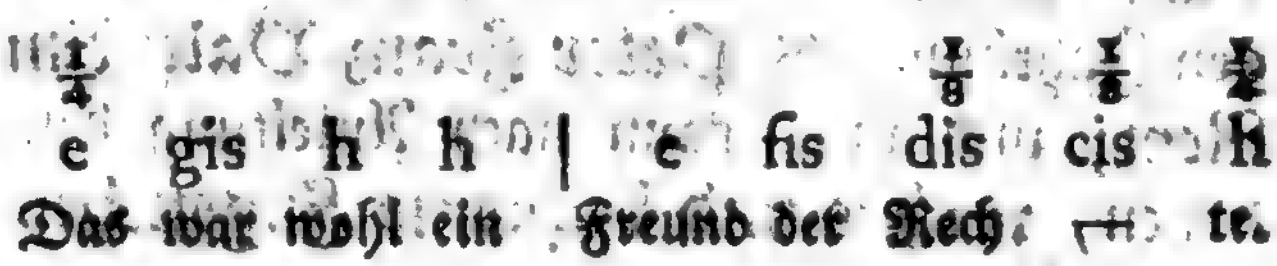
lodie von einander unterschieden sind. Die fünfte, die aus dem E mol ist, fänget an mit der auf ihre Hauptnoten zurückgebrachten Melodie:



Die sechste Ode machet mit weniger Veränderung diese Melodie auf folgende Art in E dur nach:



Und in der neunzehnten Ode findet man eben diese Melodie aus der ungeraden, in die gerade Tactart auf folgende Art versetzet, und zwar ebenfalls in E dur:



Ich zweifle im geringsten nicht, daß der Herr Verfasser dieser Oden alles dieses mit Vorsatz gethan hat. Aber ich wünschte die Ursache zu wissen, warum er solches gethan hat. Ist es dem Character der Stücke, oder der besondern Declamation zu gefallen geschehen? Oder müssen etwan Stücke, die aus ebendemselben Tone gehen, auf einerley Art anfangen? u. s. w. Man könnte, wenn man die Ursache hievon wüßte, hieraus gute

Regeln

Regeln für die Verfertigung gröſsrer Tonstücke, z. E. eines Clavierſolos, ziehen, und ſelbige nicht allein auf den Anfang, ſondern auch auf die Mitte der Stücke, mit Vortheil anwenden, ohne ſich deswegen bey dem Publico in den Verdacht einer unfruchtbaren Erfindungskraft zu ſetzen. In der dritten Ode findet man über die Worte: Faul zu ſeyn, ſey meine Pflicht, eine Melodie mit ſteigenden Tönen. Dieſe Art von Melodie ſcheinet mir nichts weniger als das was ſie ausdrücken ſoll, ſondern vielmehr das Gegentheil auszudrücken. — Doch ich will in der Recenſion der Briefe fortfahren.

Vom ſechs und ſiebzigſten bis zum achzigſten Briefe findet man ein gewiſſes Kunſtſtück aus der contrapunctiſchen Schreibart der Länge nach erkläret. Es iſt ſelbiges ein polymorphiſcher Canon von dem berühmten Harmoniſten des vorigen Jahrhunderts, Peter Franz Valentini aus Rom; und man kann nach Anleitung deſſelben lernen, wahre und bequeme Fugenthemata zu erfinden.

Der zweyte Theil des zweyten Bandes der kritiſchen Briefe hebet mit dem ein und achzigſten Briefe an, in welchem und dem folgenden die Erklärung des valentiniſchen Canons fortgeſetzet wird. In der Mitte des zwey und achzigſten Briefes wird mit der erſten Nachricht von neuen und alten muſikaliſchen Schriften, ein neuer Artikel angefangen. Die hier vorkommenden

den Sachen, sind einige musikalische Bücherverzeichnisse von dem jüngern Herrn Breitkopf, und verschiedne Clavierſonaten vom Herrn Wagenseil, oder von dem Herrn von Wagenseil, wie er in einigen Aufschriften genennet wird. Der drey und achzigſte Brief bis auf den neun und achzigſten, liefert die fortgesetzte Nachrichten von ꝛc. musikalischen Schriften, und beurtheilet gewisse Stücke von den Herren Giuseppe Steffani; Johann Adam Hiller oder Hüller; Joseph Ferdinand Timer; J. E. Oschke; Joh. Georg Nicolai; Johann Georg Arnold; Johann Anton Kobrich; Carl Rohaut; Johann Gottfried Mente, und andern mehr. Des Herrn M. Albrechts Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunſt, wird den Herren Cantoribus für ihre zu haltende Singstunden aufs beste empfohlen, und eine von mir veranstaltete Sammlung von Clavierstücken, in Haude- und Spenerischen Verlage, erhält ein Compliment, wofür ich dem Herrn Auctori, der Recension verbunden bin.

Das Wort alt in den vorhergehenden Nachrichten von alten und neuen musikalischen Schriften wird vermuthlich nicht weiter zurück, als bis auf den Anfangs des itztlauffenden achtzehnten Jahrhunderts ausgedehnet. Denn in der Mitte des neun und achzigſten Briefes erblicket man einen neuen Artikel von der Setzart einiger Tonkünstler aus dem funfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, der in den folgenden Stücken

cken bis zu dem vier und neunzigsten Briefe fortgesetzet wird. Die hier vorkommenden musikalischen Scribenten sind Elias Nicolai, sonst Ammerbach genannt, und Johann Georg Ahle. In dem neunzigsten Briefe wird bey Gelegenheit die Lehre von der deutschen Tabulatur eingeschaltet, und in dem drey und neunzigsten Briefe ist eine einen vermeinten Nachdruck gewisser Werke des gelehrten und berühmten Herrn Legationsrath von Mattheson betreffende Nachricht angehänget. Daß diese Nachricht einen ganz andern Grund hat, als der Herr Hypograph vermeinet, hat der Herr von Mattheson in den beliebten Hamburgischen Berichten, XXIII. Stück, 1762. sehr emphatisch angezeiget. Wie man sich irren kann! Der fünf und neunzigste und sechs und neunzigste Brief, womit der zweyte Theil des zweyten Bandes geschlossen wird, enthält einen ansehnlichen Beytrag zur Historie der Musik, der vermuthlich in dem dritten Theile noch vermehret werden wird.

2) **Berlin.** Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwo, drey, vier, fünf, sechs, sieben, acht und mehrern Stimmen, für Anfänger und Geübtere von Friedr. Wilh. Marpurg. Nebst *VII.* Kupfertafeln. Zweyte, vermehrte und verbesserte Auflage. Berlin, verlegts Gottl. August Lange. 1762. Ich danke dem Publico für den geneigten Beyfall, womit es die erste Auflage dieses Werks aufgenom-

men hat, und habe alle mögliche Bemühung angewandt, selbigen bey der gegenwärtigen neuen, und verbesserten Auflage, noch mehr zu verdienen. Man kann die erste Edition anjetzo getrost dem Vulcanus aufopfern.

3) *Aanleiding, tot het Clavier-Speelen, volgens de hedendaagsche luisterryker Manier van Uitvoering; opgesteld door den beroemden Friedrich Wilhelm Marpurg, Muziekkundige en Componist te Berlyn. Met zeven Nooten-Tabula's. Uit het Hoogduitsche vertaalt en met opheldernde Byvoegselen voorzien door Jacob Wilhelm Lustig, Organist van de groote Kerk te Groningen. Te Amsteldam, by J. J. Hummel, Musiekverkooper in de Nes.* 1760. Da meiner Anleitung zum Clavierspielen die Ehre wiederfahren, ins Holländische übersetzet zu werden: so freuet es mich, daß selbige in die Hände eines Uebersetzers gerathen, der schon seit langer Zeit als ein lehrreicher Schriftsteller und angenehmer Setzer mit Ruhm bekannt ist.

4) Clavierstücke nebst einem practischen Unterricht für Anfänger und Geübtere von Friedr. Wilh. Marpurg. Berlin, 1762. Bey Haude und Spener. Die Stücke sind von verschiedenen Auctoribus, und das Werk wird fortgesetzt.

III.

Allerhand zur Geschichte der Harmonie und Figuralmusik.

§. 1.

Der zu seiner Zeit berühmte Joh. Georg Ahle schreibt in seinen Anmerkungen über seines Vaters Joh. Rudolph Ahlens Anleitung zur Singkunst (zweyte Edit. von 1704. Seite 22.) folgendes:

„Die Figuralmusik ist erst im vierzehnten Sä-
„culo, (denn die musica harmonica veterum
„ist ganz ein anders gewesen, wie Seth. Cal-
„visius Exercitat. Mus. 2. darthut,) und zwar
„durch die Orgeln erfunden worden, wie Prä-
„torius behauptet. Denn nachdem man sich
„viele hundert Jahre mit dem einstimmigen
„Chorale beholfen: so haben es endlich sinnrei-
„che Organisten, nach langem und vielen Nach-
„denken, Versuchen, und Bemühen, so weit
„gebracht, daß sie zum Diskant einen Baß,
„und folgends auch noch eine Mittelstimme spie-
„len können.“

§. 2.

Herr Ahle vermischet allhier die mehrstimmige oder harmonische Musik, mit der Figuralmusik. Eine Musik kann vollkommen harmo-

harmonisch, (das Wort Harmonie in dem Verstande genommen, als wir es heutiges Tages nehmen,) und doch nicht figural seyn; und wiederum kann es eine Figuralmusik geben, ohne daß die geringste Harmonie dabey Statt findet. Damit wir einander deutlich verstehen mögen, so ist zuförderst zu merken, daß aller Gesang in den Choral- und Mensuralgesang unterschieden wird.

§. 3.

Der Choralgesang hat mit dem Anfange der christlichen Religion seinen Ursprung genommen, und wird als ein solcher Gesang beschrieben, worinnen alle Tonzeichen der Zeitgrösse nach einander gleich sind. Den Mensuralgesang beschreibt man hingegen als einen solchen Gesang, der aus Noten von verschiedner Zeitgrösse besteht. Es sey mir erlaubt, allhier eine kleine Ausschweifung zu machen, ehe ich auf den Herrn Ahle zurückkomme. Ohngeachtet alle Scribenten, die ich gelesen, in der Beschreibung des Choralgesanges (*) übereinkommen: so ist selbige doch nur in Absicht auf die äusserliche Vorstellung der Töne heutiges Tages a potiori wahr; und in Absicht auf die wirkliche Ausführung der Töne ist sie gänzlich falsch, indem dieser Gesang nicht nur allezeit

(*) Seit den Zeiten Gregorius des Grossen wird selbiger in der römisch-catholischen Kirche der gregorianische Gesang genennet. Die Franzosen nennen ihn sonsten plein-chant, und die Italiäner canto fermo, pieno oder piano.

mus und das Metrum dadurch im Gehöre benachtheiligt wird, aus der Arsi in Thesin, und umgekehrt, versetzet werden können. Der gerade Tact wird in den Vierzweytheil, Viervierthеil, Zweyzweytheil und Zweyviertheil, und der Zweyzweytheil wiederum in den schweren und leichten Zweyzweytheil unterschieden. Im acht und sechzigsten Briefe wird zuförderst die Lehre vom ungeraden Tact vorgetragen, welcher seiner innern Beschaffenheit nach viererley ist, als leichter, schwerer, Couranten- und pohlnischer ungerader Tact. Hernach kömmt die Lehre von der halben, und zuletzt die von der unterbrochenen oder ausfliehenden Cadenz aufs Tapet.

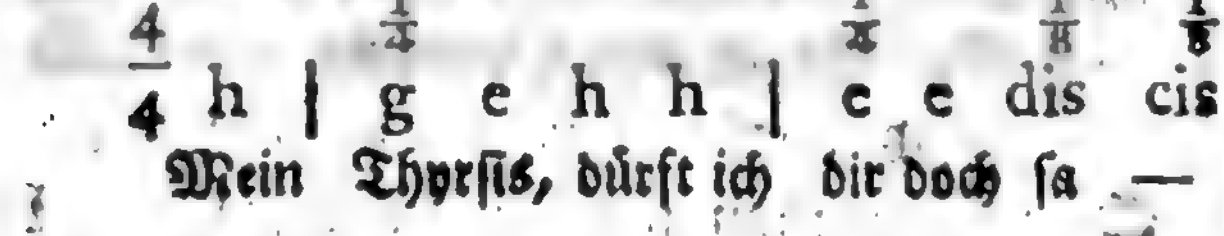
Im neun und sechzigsten Briefe wird die Lehre von den Absätzen und Einschnitten besonders vorgenommen, und im siebzigsten wird selbige fortgesetzet. Nach dem zwischen der eigentlichen und der deutschen Polonoise gelehrten Unterscheide, erscheinet die sechste Fortsetzung von dem Verzeichnisse deutscher Odensammlungen mit Melodien. Die hier kürzlich beurtheilte Odensammlungen sind der zweyte Theil der kunzischen Lieder, und die rosenbaumischen scherzhaften Lieder. Der ein und siebzigste Brief liefert uns zuerst das siebente Verzeichniß deutscher Odensammlungen mit Melodien. In selbigem kommen vor 1) Grauns Oden, mit den darüber gewechselten Streitschriften. Dem Herrn Joh. Friedr. Wilh. Wenkel, einem geschickten Tonkünstler, und jetzo Musikdirect. und Cant. zu Stendal

dal in der Altmark, gereichet es zum Ruhme, daß er seiner Vertheidigung des Vorberichts zur graunischen Odensammlung seinen Nahmen vordrucken lassen. Bey einem ernsthaften Streite schicket sich die Maske im geringsten nicht. 2) Oden mit Melodien. 3) Musikalische Belustigungen von Petri, die so wie die rosenbaumischen Lieder kritisiret, und in die Liste der verwerflichen gesetzet werden. Zweytens wird uns in diesem Briefe der Titel von zwo neuen in die Theorie und Kritik einschlagenden Schriften mitgetheilet. Die erste dieser Schriften führt den Titel musikalisches Wochenblatt. Damahls, als der ein und siebzigste kritische Brief erschien, war noch nicht mehr als ein Stück von diesem Wochenblatte fertig. Jetzo aber kann man das Publicum benachrichtigen, daß ungefähr drey oder vier Wochen nachhero auch das zweyte Stück davon herausgekommen ist. Wann das dritte Stück erscheinen, oder ob das Werk ganz und gar aufhören wird, ist ohne Zweifel den Auctoribus nur allein bekannt. Man kennet aber diese so wenig, als die Verfasser des Nachdrucks des Vorberichts zu der ersten graunischen Odensammlung, oder als die Verfasser der Oden mit Melodien. Gewisse geheime Staatsursachen sind vermuhtlich die Ursache, warum diese Herren unbekannt bleiben wollen, welches ich meines Orts keinem Menschen verdenken kann. Die zweyte neue Schrift führet den Titel: Gedanken eines thüringischen Tonkünstlers, über die Streitigkeiten, welche der Herr —

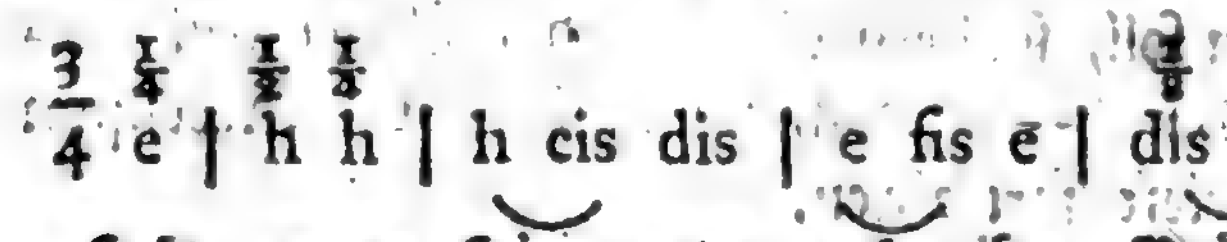
Sorge wider den — Herrn Marpurg erreget hat, in einem Sendschreiben an einen guten Freund in B. kürzlich entworfen. Nach den Nachrichten eines gewissen auswärtigen Freundes, soll der Herr Organist Otto in Frankfurt am Mayn, der Verfasser dieser Gedanken seyn, die in der That einen so aufrichtigen als gründlichen Musikgelehrten verrathen. Ich danke demselben für das Zeugniß, das er hierdurch zur Rettung der Wahrheit abgeleget hat.

Den Schluß des ein und siebzigsten Briefes machet der Anfang einer Kritik über den Vorbericht zu den Oden mit Melodien, in welchem die Beschaffenheit der Odencomposition untersuchet wird. Diese Kritik, die in den folgenden vier Briefen fortgesetzet, und also erst im fünf und siebzigsten geendet wird, ist so bescheiden abgefaßt, daß, wenn wir in der Musik einen Pabst hätten, und solche wider die Aussprüche dieses Pabstes gerichtet wäre, selbiger mit dem Tone der Verfasser, die sich Johann Tonhold und Compagnie unterschreiben, zufrieden seyn müßte. Meine Meinung sowohl von dem Vorbericht, als der Kritik darüber zu sagen, so finde ich in beyden viel gutes und lehrreiches. Von den Oden, vor welchem der Vorbericht stehet, und von welchen einige in der Kritik gelobet, und andere getadelt werden, beyläufig ein Wort vorzubringen, so habe ich bemerket, daß verschiedne, z. E. die fünfte, sechste und neunzehnte, in Ansehung der ersten Sectionalzeile, sehr wenig in der Melodie

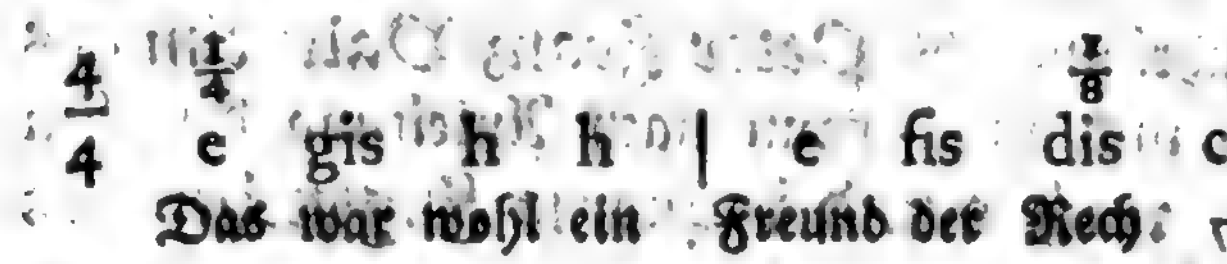
lodie von einander unterschieden sind. Die fünfte, die aus dem E mol ist, fänget an mit der auf ihre Hauptnoten zurückgebrachten Melodie:



Die sechste Ode machet mit weniger Veränderung diese Melodie auf folgende Art in E dur nach:



Und in der neunzehnten Ode findet man eben diese Melodie aus der ungeraden, in die gerade Tactart auf folgende Art versetzet, und zwar ebenfalls in E dur:



Ich zweifle im geringsten nicht, daß der Herr Verfasser dieser Oden alles dieses mit Vorsatz gethan hat. Aber ich wünschte die Ursache zu wissen, warum er solches gethan hat. Ist es dem Character der Stücke, oder der besondern Declamation zu gefallen geschehen? Oder müssen etwan Stücke, die aus ebendemselben Tone gehen, auf einerley Art anfangen? u. s. w. Man könnte, wenn man die Ursache hievon wüßte, hieraus gute

Regeln

Regeln für die Verfertigung größrer Tonstücke, z. E. eines Clavierſolos, ziehen, und ſelbige nicht allein auf den Anfang, ſondern auch auf die Mitte der Stücke, mit Vortheil anwenden, ohne ſich deswegen bey dem Publico in den Verdacht einer unfruchtbaren Erfindungskraft zu ſetzen. In der dritten Ode findet man über die Worte: Faul zu ſeyn, ſey meine Pflicht, eine Melodie mit ſteigenden Tönen. Dieſe Art von Melodie ſcheinet mir nichts weniger als das was ſie ausdrücken ſoll, ſondern vielmehr das Gegentheil auszudrücken. — Doch ich will in der Recenſion der Briefe fortfahren.

Vom ſechs und ſiebzigſten bis zum achzigſten Briefe findet man ein gewiſſes Kunſtſtück aus der contrapunctiſchen Schreibart der Länge nach erkläret. Es iſt ſelbiges ein polymorphiſcher Canon von dem berühmten Harmoniſten des vorigen Jahrhunderts, Peter Franz Valentini aus Rom; und man kann nach Anleitung deſſelben lernen, wahre und bequeme Fugenthemata zu erfinden.

Der zweyte Theil des zweyten Bandes der kritiſchen Briefe hebet mit dem ein und achzigſten Briefe an, in welchem und dem folgenden die Erklärung des valentiniſchen Canons fortgeſetzet wird. In der Mitte des zwey und achzigſten Briefes wird mit der erſten Nachricht von neuen und alten muſikaliſchen Schriften, ein neuer Artikel angefangen. Die hier vorkommen-

den

den Sachen, sind einige musikalische Bücherverzeichnisse von dem jüngern Herrn Breitkopf, und verschiedne Clavierſonaten vom Herrn **Wagenseil**, oder von dem Herrn **von Wagenseil**, wie er in einigen Aufschriften genennet wird. Der **drey und achzigste** Brief bis auf den **neun und achzigsten**, liefert die fortgesetzte Nachrichten von ꝛc. musikalischen Schriften, und beurtheilet gewisse Stücke von den Herren Giuseppe **Steffani**; Johann Adam **Hiller** oder **Hüller**; Joseph Ferdinand **Timer**; J. E. **Oschke**; Joh. Georg **Nicolai**; Johann Georg **Arnold**; Johann Anton **Kobrich**; Carl **Kohaut**; Johann Gottfried **Mente**, und andern mehr. Des Herrn M. **Albrechts** Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst, wird den Herren Cantoribus für ihre zu haltende Singstunden aufs beste empfohlen, und eine von mir veranstaltete Sammlung **von Clavierstücken**, in Haude- und Spenerischen Verlage, erhält ein Compliment, wofür ich dem Herrn Auctori der Recension verbunden bin.

Das Wort **alt** in den vorhergehenden Nachrichten von alten und neuen musikalischen Schriften wird vermuthlich nicht weiter zurück, als bis auf den Anfangs des iztlauffenden achtzehnten Jahrhunderts ausgedehnet. Denn in der Mitte des **neun und achzigsten** Briefes erblicket man einen neuen Artikel von der Setzart einiger Tonkünstler aus dem funfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, der in den folgenden Stücken

cken bis zu dem vier und neunzigsten Briefe fortgesetzet wird. Die hier vorkommenden musikalischen Scribenten sind Elias Nicolai, sonst Ammerbach genannt, und Johann Georg Ahle. In dem neunzigsten Briefe wird bey Gelegenheit die Lehre von der deutschen Tabulatur eingeschaltet, und in dem drey und neunzigsten Briefe ist eine einen vermeinten Nachdruck gewisser Werke des gelehrten und berühmten Herrn Legationsrath von Mattheson betreffende Nachricht angehänget. Daß diese Nachricht einen ganz andern Grund hat, als der Herr Hypograph vermeinet, hat der Herr von Mattheson in den beliebten Hamburgischen Berichten, XXIII. Stück, 1762. sehr emphatisch angezeiget. Wie man sich irren kann! Der fünf und neunzigste und sechs und neunzigste Brief, womit der zweyte Theil des zweyten Bandes geschlossen wird, enthält einen ansehnlichen Beytrag zur Historie der Musik, der vermuthlich in dem dritten Theile noch vermehret werden wird.

2) **Berlin.** Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwo, drey, vier, fünf, sechs, sieben, acht und mehrern Stimmen, für Anfänger und Geübtere von Friedr. Wilh. Marpurg. Nebst *VII.* Kupfertafeln. Zweyte, vermehrte und verbesserte Auflage. Berlin, verlegts Gottl. August Lange. 1762. Ich danke dem Publico für den geneigten Beyfall, womit es die erste Auflage dieses Werks aufgenom-

2) *Am-*

men hat, und habe alle mögliche Bemühung angewandt, selbigen bey der gegenwärtigen neuen, und verbesserten Auflage, noch mehr zu verdienen. Man kann die erste Edition anjetzo getrost dem Vulcanus aufopfern.

3) *Aanleiding, tot het Clavier-Speelen, volgens de hedendaagsche luisterryker Manier van Uitvoering; opgesteld door den beroemden Friedrich Wilhelm Marpurg, Muziekkundige en Componist te Berlyn. Met zeven Nooten-Tabula's. Uit het Hoogduitsche vertaalt en met opheldernde Byvoegselen voorzien door Jacob Wilhelm Lustig, Organist van de groote Kerk te Groningen. Te Amsteldam, by J. J. Hummel, Musiekverkooper in de Nes.* 1760. Da meiner Anleitung zum Clavierspielen die Ehre wiederfahren, ins Holländische übersetzet zu werden: so freuet es mich, daß selbige in die Hände eines Uebersetzers gerathen, der schon seit langer Zeit als ein lehrreicher Schriftsteller und angenehmer Setzer mit Ruhm bekannt ist.

4) Clavierstücke nebst einem practischen Unterricht für Anfänger und Geübtere von Friedr. Wilh. Marpurg. Berlin, 1762. Bey Haude und Spener. Die Stücke sind von verschiedenen Auctoribus, und das Werk wird fortgesetzt.

III.

Allerhand zur Geschichte der Harmonie und Figuralmusik.

§. 1.

Der zu seiner Zeit berühmte Joh. Georg Ahle schreibt in seinen Anmerkungen über seines Vaters Joh. Rudolph Ahlens Anleitung zur Singkunst (zweyte Edit. von 1704. Seite 22.) folgendes;

„Die Figuralmusik ist erst im vierzehnten Sä„culo, (denn die musica harmonica veterum „ist ganz ein anders gewesen, wie Seth. Cal„visius Exercitat. Mus. 2. darthut,) und zwar „durch die Orgeln erfunden worden, wie Prä„torius behauptet. Denn nachdem man sich „viele hundert Jahre mit dem einstimmigen „Chorale beholfen: so haben es endlich sinnrei„che Organisten, nach langem und vielen Nach„denken, Versuchen, und Bemühen, so weit „gebracht, daß sie zum Diskant einen Baß, „und folgends auch noch eine Mittelstimme spie„len können.“

§. 2.

Herr Ahle vermischet allhier die mehrstimmige oder harmonische Musik, mit der Figuralmusik. Eine Musik kann vollkommen harmo-

harmonisch, (das Wort Harmonie in dem Verstande genommen, als wir es heutiges Tages nehmen,) und doch nicht figural seyn; und wiederum kann es eine Figuralmusik geben, ohne daß die geringste Harmonie dabey Statt findet. Damit wir einander deutlich verstehen mögen, so ist zuförderst zu merken, daß aller Gesang in den Choral- und Mensuralgesang unterschieden wird.

§. 3.

Der Choralgesang hat mit dem Anfange der christlichen Religion seinen Ursprung genommen, und wird als ein solcher Gesang beschrieben, worinnen alle Tonzeichen der Zeitgröße nach einander gleich sind. Den Mensuralgesang beschreibt man hingegen als einen solchen Gesang, der aus Noten von verschiedner Zeitgröße besteht. Es sey mir erlaubt, allhier eine kleine Ausschweifung zu machen, ehe ich auf den Herrn Ahle zurückkomme. Ohngeachtet alle Scribenten, die ich gelesen, in der Beschreibung des Choralgesanges (*) übereinkommen: so ist selbige doch nur in Absicht auf die äusserliche Vorstellung der Töne heutiges Tages a potiori wahr; und in Absicht auf die wirkliche Ausführung der Töne ist sie gänzlich falsch, indem dieser Gesang nicht nur allezeit

(*) Seit den Zeiten Gregorius des Grossen wird selbiger in der römisch-catholischen Kirche der gregorianische Gesang genennet. Die Franzosen nennen ihn sonsten plein-chant, und die Italiäner canto fermo, pieno oder piano.

mit Noten von ungleicher Zeitgrösse wirklich abgesungen worden ist, sondern annoch zur Zeit abgesungen wird. Nur ist dieses zu merken, daß die Zeitgrösse der Noten im Choralgesang nicht, wie im Mensuralgesang, nach einem gewissen bestimmten Maasse, sondern nach der blossen prosaischen Quantität der Worte, ausgeführet wird. Von Choralgesängen, die mensuraliter gesetzt und ausgeführet werden, ist hier die Rede nicht.

§. 4.

Was die äusserliche Vorstellung der Töne betrift, so gebe ich gerne zu, daß zur Zeit, als noch die Puncte in der Tonkunst Mode waren, der Choralgesang nicht mit Tonzeichen von verschiedner Geltung aufgeschrieben worden ist. Ja ich gebe zu, daß als die Puncte schon längst abgeschaft gewesen, annoch, wo nicht ganze Antiphonarien, doch verschiedne Officia darinnen mit Noten von gleicher Zeitgrösse mögen zu Papier gebracht worden seyn. Aber daß bereits seit mehr als hundert Jahren der Choralgesang mit Noten von verschiedner Geltung verzeichnet wird, bezeuget eine Menge von römischen, parisischen und antwerpischen ꝛc. Antiphonarien, aus dem vorigen Jahrhundert, die man nur öfnen darf, um davon augenscheinlich überführet zu werden. In einer im Jahre MDCLXVIII. zu Paris herausgekommenen *Nouvelle methode pour apprendre le pleinchant*, lieset man im dritten Abschnitt von der Unterlegung des Textes, Seite 29. folgende Worte:

Worte: „Die langen und kurzen Noten erkennet „man an der Figur. Die kurzen sind entweder „rund oder rautenförmig. Die langen sind vier„eckigt, und die längsten haben bey ihrer vier„eckigten Figur entweder unter, oder oberwärts „einen Schwanz. Aber man muß beym Singen „mehr Achtung geben auf die Quantität, als auf „die kurzen und langen Noten, weil alle Bücher „voller Fehler sind, und man meistentheils kurze „Noten und lange Sylben, und kurze Sylben „und lange Noten über einander gesetzet findet.“ (*)

§. 5.

Ich folgere aus allem diesen, daß der Choralgesang durch einen solchen Gesang sollte beschrieben werden, worinnen die Tonzeichen, sie

(*) Diese hier beschriebne dreyerley Arten von Choralnoten sind so alt, als die Erfindung der Figuralnoten ist. Vermuthlich haben die letztern den Ursprung der erstern veranlasset. Ihr Unterscheid besteht in nichts anderm, als daß die Choralnoten einen gefüllten, die Mensuralnoten hingegen, mit welchen jene der Figur nach übereinkommen, einen ofnen Körper haben. Es kömmt aber die längste Choralnote mit der Longa aus der Mensuralmusik; die lange mit der Brevi, und die kurze mit der Semibrevi überein. Folglich kann man ebenfalls die dreyerley Arten von Choralnoten longas, breves und semibreves nennen. Glarean berichtet, daß die deutschen Klöster, ob sie gleich sehr über die alte Gewohnheiten hielten, dennoch die Choralnoten verdorben hätten. Ich weiß nicht, zu was für einer Zeit diese Veränderung, die doch bereits schon lange wiederum abgeschaft ist, sich eigentlich ereignet hat. Aber dieses siehet man wohl aus den Antiphonarien, aus dem sechszehnten Jahrhundert, ingleis

mögen ihrer Figur nach von einerley oder verschiedner Zeitgrösse seyn, nach der blossen prosaischen Quantität, ohne Abmessung der Zeiten nach dem Tact, gesungen werden; der Mensuralgesang aber durch einen solchen Gesang, wo jeder Ton vermittelst des Tacts in einen gewissen Zeitraum aufs strengste eingeschlossen wird.

§. 6.

Der Mensuralgesang ist zweyerley, alt oder neu. Der alte Mensuralgesang, dessen sich die alten Griechen und Römer bedienet haben, und der bis zur Erfindung des neuen in der Welt existiret hat, enthält nicht mehr als zweyerley Arten von Zeitgrössen, ein lange und kurze, und bestehet darinnen, daß jede lange Sylbe just noch

gleichen aus der Psalmodie des Luc. Lossius vom Jahre 1579. und verschiednen Anleitungen zur Musik, die um diese Zeit herausgekommen sind, daß die von den deutschen Mönchen unternommne Veränderung darinnen bestanden hat, daß sie sich zur Aufschreibung des Choralgesangs keiner andern Notenfigur, als der rhombischen oder rautenförmigen bedienet, selbige aber bald seitwärts von der rechten zur linken, bald aber perpendicular, unter oder oberwärts geschwänzet haben. Die perpendiculäre Schwänzung geschahe der Zusammenhängung wegen bey Dehnungen. Bey dieser Schreibart, worinnen die Noten wirklich alle von gleicher Geltung sind, indem eine geschwänzte nicht mehr oder weniger gilt, als eine ungeschwänzte, kam alles unstreitig auf die Wissenschaft der prosaischen Quantität bey der Ausführung des Choralgesanges an. Was es mit den gefüllten grössern Noten im Mensuralgesang für eine Bewandtniß gehabt, verspare ich anderswo hin.

einmahl so viel gilt, als eine kurze. In der Singmusik hat man zur Andeutung dieser langen und kurzen Sylben niemahls Zeichen gehabt; wie es aber in der Instrumentalmusik in diesem Puncte gehalten worden, davon hat uns die Zeit die Documente geraubet. Man weiß nichts davon; ein Umstand, worüber man sich desto mehr zu verwundern Ursache hat, da der neue Mensuralgesang nicht älter ist, als etwann fünfthalb hundert Jahre.

§. 7.

Dieser neue Mensuralgesang, der mit dem Ursprung derjenigen Noten oder Tonzeichen seinen Anfang genommen hat, wodurch zu gleicher Zeit der Wehrt und die Höhe eines Tons angedeutet wird, und welche unsre heutige Noten sind, wird insgemein schlechtweg der Figuralgesang genennet, und enthält nicht allein lange und kurze, sondern auch lange, längere, kurze und kürzere zc. Zeiten.

§. 8.

Endlich will ich noch bemerken, daß man durch mehrstimmige oder harmonische Musik, heutiges Tages solche Musik verstehe, wo die höhern und tiefern Stimmen verschiedne Intervallen, entweder consonirende allein, oder auf verschiedne Art, con- und dissonirende, gegen einander formiren.

§. 9.

Nun wird mah begreifen, daß eine harmonische Musik möglich ist, ohne figural zu seyn. Denn

man darf nur den gregorianischen Gesang harmonisch einkleiden, ohne selbigen dem Zwange des Tactes zu unterwerfen, so hat man den Beweis davon. (In Frankreich ist diese Art von Musik annoch bey dem Officio der Messe stark Mode, und man nennet selbige ein *Flearetis*. Ehedessen pflegten dergleichen Musiken öfters aus dem Stegereif gemacht zu werden, und dieses Verfahren wurde *Sortisatio* genennet.) Man wird aber auch zu gleicher Zeit begreifen, daß eine Mensuralmusik möglich ist, ohne harmonisch zu seyn. Die Mensuralmusik der alten Griechen und Römer ist so beschaffen gewesen, und ist also ein Beweis davon.

§. 10.

Wenn wir anjetzo das, was uns Herr Ahle in der angeführten Passage saget, untersuchen, so entdecket man darinnen zwo irrige Meinungen, als erstlich, daß die Figuralmusik durch Veranlassung des Orgelspielens im vierzehnten Jahrhundert erfunden worden sey. Das Orgelspielen hat zur Erfindung der Harmonie Gelegenheit gegeben, aber zu weiter nichts. Setzet man nun das Wort Harmonie an die Stelle der Figuralmusik in der Passage des Herrn Ahle; so ist es ungegründet, daß selbige nicht eher als im vierzehnten Jahrhundert erfunden worden; und dieses ist der zweyte irrige Punct.

§. 11.

Daß die Harmonie, ob gleich nicht in demjenigen Umfange als es hernach nach und nach geschehen,

sehen, bereits in dem siebenten Jahrhundert, ums Jahr 686. wo nicht überall, doch wenigstens in Engelland bekannt gewesen, ist aus dem Beda klar genug, welcher schreibt, daß zu seiner Zeit die Kirchenmusik concentu, discantu atque organis ausgeübet worden sey. Ich habe in meiner Einleitung in die Geschichte der Musik, Seite 226 diese drey Wörter nach dem Begriffe, den man um diese Zeit damit verbunden hat, erkläret, und bemerke nur hier, daß das Wort discantus damahls dasjenige bedeutet hat, was wir heutiges Tages Harmonie, und zwar besonders zweystimmige Harmonie nennen. Noch im vierzehnten Jahrhundert ist dieses Wort in eben dieser Bedeutung genommen worden, wie man aus einer von dem berühmten Pater Martini in seiner Storia della Musica aus dem Marchetto aus Padua angeführten Stelle siehet. Diese Stelle ist aus desselben Pomer. in Arte Mus. Lib. 3. de musica mensurata, einem Ms. aus einem Vaticanischen Codex, No. 5322. wo es heißt: Discantus secundum Magistrum Franconem est diuersorum cantuum consonantia. Dieses bezieht sich auf ein Werk vom Francone (von einigen da Colonia und von andern, di Parigi zubenahmet,) welches ex Cod. Ambros. gezeichnet D. 5. ist, und den Titel führet Ars cantus mensurabilis, worinnen ein Capitel de disc. & eius specieb. vorkömmt. Wenn wir dieses Ortes so glücklich seyn könnten, dieser alten raren Werke in Abschrift theilhaft zu werden: so wollten wir bald im Stande seyn, von

der Beschaffenheit der Musik aus diesen alten Zeiten ausführlicher zu reden.

§. 13.

Ausser dem Worte discantus bedienet man sich annoch in den erstern Zeiten der Harmonie des Worts *Diaphonia*. In meiner Einleitung in die Geschichte der Musik, Seite 226. findet man selbiges in einer Passage aus dem Guido Aretinus, der im eilften Jahrhundert lebte, und hier will ich die Erklärung dieses Worts aus einem Werke des vierzehnten Jahrhunderts selbst mittheilen, welches von einigen dem Johannes Cottonius und von andern dem Pabst Johannes XXII. zugeeignet wird. In diesem an den engelländischen Bischof Fulgentius gerichteten Werke von der Musik heisset es, im 2. Cap. folgendermaßen: Dyaphonia congrua vocum dissonantia, quae ad minus per duos cantantes agitur; ita scilicet ut altero rectam modulationem teneante, alter per alienos sonos apte circueat, & in singulis respirationibus ambo in eadem voce, vel dyapason conveniant. Qui cantandi modus vulgabitur (*vulgariter*) Organum dicitur, eo quod vox humana apte dissonans similitudinem exprimat instrumenti quod organum vocatur. Interpretatur autem Diaphonia dualis vox, sive dissonantia. Der Pater Martini hat in seiner Storia diese Stelle beygebracht, aus welcher man siehet:

α) daß, wenn sonsten gleich die Vocalmusik an sich) älter ist, als die Instrumentalmusik,

doch gleichwohl die mehrstimmige harmonische Instrumentalmusik älter ist, als die Vocalmusik von dieser Art. Dieses ist auch ganz natürlich, indem die Orgel zur Erfindung der Harmonie Gelegenheit gegeben, und diese also zuerst auf solcher ausgeübet worden ist. Ohne Zweifel lieget in diesem Umstande die Ursache, warum man von je her nur diejenigen, die eine Wissenschaft von der Orgel, und andern Claviersinstrumenten hatten, für Harmonieverständige gehalten hat. Es ist per Traditionem so Mode geworden, und man hat auch, überhaupt gesprochen, hierinnen kein Unrecht. Daß aber auch die Organisten in Anfindung der Harmonie auf Abwege und Ausschweifungen gerathen können, davon ist der Herr Holzgang Sorge zu tragen ein lebendiges Exempel. So wahr ist es, daß niemahls eine Regel ohne Ausnahme ist.

β) Daß von Zeile zu Zeile eine ganze Cadenz hat müssen gemachet werden; (in singulis respirationibus ambo in eadem voce vel dyapason conueniant?) woraus denn folget, daß die halben Cadenzen ꝛc. damahls noch nicht bekannt gewesen sind.

γ) Daß man nicht bloß Note gegen Note, sondern bereits mehrere gegen eine gesetzet hat; (alter per alienos sonos apte *circueat*;) Doch werden sich vermuthlich die mehrere Noten nicht weiter als über vier erstrecket haben.

δ) Daß man das Wort *dissonantia* damahls nicht in derjenigen Bedeutung genommen hat, die es heutiges Tages hat, sondern daß damit nichts weiter als die Verschiedenheit zwoer Stimmen in Absicht auf die Intervalle, die sie gegen einander machen, angezeiget worden ist. Die Gelegenheit dazu hat meines Erachtens die damahls unter den Theoretikern noch herrschende falsche pythagorische Lehre, vermittelst welcher die Terzen und Sexten für Dissonanzen gehalten wurden, gegeben. Die Praxis siegte über diesen Irthum, und es konnte auch unmöglich mit bloßen Octaven und Quinten, oder gar mit Quarten ein Concent gemachet werden. Wenn auch nicht die Terzen und Sexten im Satze geherrschet hätten: so zog ja der Gebrauch der Quarte sogleich den Gebrauch der Terz nach sich. Indessen konnten sich die musikalischen Grammatiker nicht entschließen, einen Satz, worinnen Terzen und Sexten vorkamen, für etwas anders als einen dissonirenden Satz zu erkennen, und daher ist es wahrscheinlicher Weise gekommen, daß die Wörter discantus, diaphonia und dissonantia zu diesen Zeiten unter einander vermischet worden sind.

§. 13.

Ich muß mich wundern, wie der sonst so scharfsinnige Herr Ahle Seite 31. seines angeführten

Werkes

Werkes auf die Gedanken kommen kann, daß man im vierzehnten Seculo nur nichts als Octaven, Quinten, und Quarten componirt habe, da er doch als ein geschickter Musikverständiger leicht einsehen konnte, daß, sobald der Quarte in einem Concent, und zwar wie allhier in einem zweystimmigen, der Zugang erlaubt wird, nothwendig die Terz sofort nachfolgen muß. Ein anders ist es, die Terzen und Sexten in der Mitte, ein anders selbige zum Anfange oder Ende eines Tonstückes zu gebrauchen. Das letztere, nemlich zum Anfange oder am Ende, ist bekanntermaßen nicht eher geschehen, als bis Zarlino entschieden hatte, daß die Terzen und Sexten Consonanten wären. Anders verhält es sich aber mit dem Gebrauche dieser Intervalle in der Mitte eines Stückes. Wenn die alten Musiker dieser Zeiten von Zelle zu Zelle die Stimmen in die Octave zusammengehen ließen, wie vorhin bemerkt worden ist, und also noch nicht einmahl ein Absatz mit der Quinte existirte: so darf man sich gar nicht befremden lassen, daß sie in ihre Anfangs- und Endigungsaccorde keine Terz gebraucht haben. Die Auslegung also, die Herr Able einer gewissen Passage aus dem bekannten Decretalschreiben des Pabsts Johannes XXII. giebt, ist schlechterdings falsch. Diese Passage ist: per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum, diebus festis praecipue, aliquae consonantiae, quae melodiam iapiunt, puta *Octavae*, *Quintae*, *Quartae* & *huiusmodi* supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur

jene (*). Das *instrumenti* gehet nicht auf die Octaven der benannten Intervalle. Es bezeichnet andere Intervallen mehr, quae melodiam jucundant. Welche Intervallen aber thun dieses vorzüglicher, als die Terzen und Sexten? Das Wort Melodia bedeutet allhier so viel, als heutiges Tages Harmonia.

Herr Able irret sich, wenn er glaubet (Seite 224) daß die Terzen und Sexten nicht eher gebraucht worden sind, als bis man sie für Consonanzen erkläret hat. Dieses letztere ist bekanntermaßen nicht eher als in der zweyten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts geschehen; und wie haben denn die Componisten aus der ersten Hälfte dieses Säculi, ein Josquin und andere componirt? mit Octaven, Quinten und Quarten? Man schlage das XCVte Stück der kritischen Briefe über die Tonkunst nach, wo man ein vierstimmiges Kyrie vom Bonadies, dem Lehrmeister des Gafforio, und welches aus dem funfzehnten Jahrhundert, vom Jahre 1473 ist, findet; und Glarean theilet uns in seinem Dodekachordo eine Menge Tonstücke verschiedener Meister aus seiner und der vorigen Zeit mit. Man untersuche den Satz dieser Stücke. Die Muthmaßung ist ohne Zweifel nicht ungegründet, daß es im dreyzehnten und vierzehnten Säculo, und schon lange vorher

(*) Man sehe Herausius. Commun. Lib. III. de vita & honestate Clericor. Tit. I. Cap. unic.

vorher, den Terzen und Sexten ergangen ist, wie es auf eine umgekehrte Art annoch heutiges Tages der Quarte ergehet. Einige Theoretiker glauben Ursache zu haben, sie für eine Consonanz zu halten, und die Practiker, nemlich die guten, handhaben sie nur in gewissen Fällen als eine Consonanz; in allen übrigen aber wie eine Dissonanz.

§. 115.

Ich komme auf die **Figuralmusik.** Der Pater **Martini** theilet uns in seiner Storia della Musica, eine vom **Muratori** in seinen Antiqu. med. aeui. Dissert. 24. Tom. II. pag. 358. aus dem **Johanne Sarisberiensi** angeführte Stelle mit, aus welcher man schließen sollte, daß die Figuralmusik bereits im zwölften Jahrhundert, wenigstens schon in Engelland, bekannt gewesen. Die Stelle ist aus dem **Policraticus** des besagten Verfassers, welches Buch etwan ums Jahr MCLXX. und also sechs Jahre eher, als er Bischof zu Chartres in Frankreich ward, geschrieben worden, und daselbst im VIten Capitel zu lesen. Er beklaget sich, daß eine weichliche, und wollüstige Musik den Zugang ins Heiligthum gefunden, und spricht:

„Ipsum cultum religionis incestat, quod ante „conspectum Domini in ipsis penetralibus „sanctuarii, lasciuientis vocis luxu, quadam „ostentatione hic, muliebribus modis, *nota-* „*rum articulorumque caesuris* stupentes animu- „las emollire niruntur. Quum *praecinen-*

„*tium,*

„*tium*, *canentium & decinentium*, *intercinen-*
„*tium & occinentium* praemolles modulatio-
„nes audieris, Syrenarum concentus credas
„eſſe. Ea ſiquidem eſt *aſcendendi deſcenden-*
„*dique facilitas*, ea *ſectio* vel *geminatio notula-*
„*rum*, ea *replicatio articulorum*, *ſingularum-*
„*que conſolidatio*, ſic acuta vel acutiſſima, gra-
„uibus & ſubgrauibus temperantur, vt auri-
„bus ſui iudicii fere ſubtrahatur auctori-
„tas &c.“

§. 16.

Wie reimen ſich hiemit diejenigen offenbaren Zeugniſſe, daß der Figuralgeſang nicht eher als im vierzehnten Seculo, entſtanden iſt? Ich will dieſe Zeugniſſe beybringen, ehe ich meine Gedanken darüber ſage. Hier ſind ſie: Nachdem Johannes der XXII. in der von ihm vorhin angeführten Conſtitution, von der Beſchaffenheit des Gottesdienſtes in Abſicht auf den Geſang überhaupt geſprochen, und den Clericus erinnert, in eccleſia Dei pſalmodiam cantandam praecipi, vt fidelium deuotio excitetur: ſo füget er hinzu:

„Sed nonnulli *nouellae ſcholae* diſcipuli, dum
„*temporibus menſurandis* inuigilant, *nouis no-*
„*tis* intendunt, fingere ſuas quam antiquas
„cantare malunt. In *Semibreues* & *Minimas*
„eccleſiaſtica cantantur, *notulis* percutiuntur.
„Nam Melodias *hoquetis* (*) interſecant, diſ-
„canti-

(*) Dieſes franzöſiſch-lateiniſche Wort kommt vermuthlich von *hoquet*, das Schluchzen, her, und ſtellet alſo eine kurze Pauſe vor.

„cantibus lubricant, *triplis & motetis vulgari-*
„*bus* nonnunquam inculcant, adeo vt interdum Antiphonarii & Gradualis fundamenta desiciant, ignorent super quo aedificant, *Tenor* (*) nesciant, quos non discernunt, imo confundunt, cum ex earum *multitudine notarum* ascensiones pudicae, descensiones temperatae plani cantus, quibus Toni ipsi discernuntur ab invicem, obtuscentur. *Currunt* enim, & *non quiescunt*, aures inebriant, & non medentur; gestibus simulant, quod depromunt, quibus deuotio quaerenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur."

§. 17.

Das zweyte Zeugniß werden wir haben, wenn ausgemacht seyn wird, zu welchen Zeiten die drey ältesten uns bekannten Contrapunctisten, Francone aus Paris, Marchetto aus Padua, und Johannes von der Maner, gelebet haben. Denn obgleich Kircher die Erfindung der Figuralnoten mit vielen Umständen dem Johannes von der Maner (Muria) alleine zuschreibt: so sind doch wiederum andere, als Muratori, und andere, die sie theils dem Francone, theils dem Marchetto zueignen. Vermuthlich haben alle drey Theil daran gehabt. Der eine hat den Anfang gemacht, und die beyden andern haben die Erfindung durch Einführung mehrer Arten von Noten, von

(*) d. i. *Modor.*

von welchen die minima oder die heutiges Tages sogenannte Weisse die kleinste gewesen ist, bereichert. Herr Able äussert eben diese ohne Zweifel nicht ungegründete Muthmassung. Der Umstand, der dazu Gelegenheit gegeben, daß Johannes von der Mauer die Ehre der Erfindung der Figuralnoten alleine geniessen, kann kein andrer als dieser seyn, daß er die Schreibart der Figuren verbessert, und sie durch seine Schriften allgemeiner gemachet, und mehr und mehr ausgebreitet hat.

§. 18.

Wenn haben denn nun die drey gemeinschaftlichen Erfinder der Figuralnoten gelebet? Der gelehrte Pater Martini hält Seite 169. seiner Historie dafür, daß Francone im XIten Jahrhundert gelebet habe. Aber Seite 188. setzt er eben diesen Scribenten, nebst dem Marchetto und Muris, ins XIIte und XIVte Seculum. Da haben wir also nichts gewisses.

§. 19.

Aus der im §. 11. angeführten Stelle, worinnen Marchetto die Bedeutung des Worts *Discantus*, secundum Magistrum Franconem, erklärt, ist zu schliessen, daß Francone ein alterer Meister, als Marchetto gewesen ist. Unterdessen brauchen sie den Jahren nach nicht sehr von einander unterschieden gewesen zu seyn. Sie können sich also zu gleicher Zeit durch Schriften und

Werke

Werke bekannt gemachet haben. Ich nehme, bis zu mehrer Nachricht, diese Muthmassung als gegründet an, und werde nur das Alter des Marchetto ausfindig zu machen suchen.

§. 20.

Der P. Martini führet in seinem Indice degli autori zu seiner Historie, ein Werk vom Marchetto in Msc. mit diesen Worten an: Lucidarium in Arte Musice plane &c. *sic finitur* 1274. Diesennach mögte Marchetto, im dreyzehnten Jahrhundert gelebet haben. Wenn aber Nachrichten vorhanden sind, daß Marchetto sich am neapolitanischen Hofe, unter der Regierung des Königs Robert, aufgehalten, und sich daselbst sehr hervorgethan hat: so stecket in der Jahrzahl 1274. ohne Zweifel ein starker Schreibfehler. Denn Robert hat nicht eher als im vierzehnten Jahrhundert, nemlich von 1309 bis 1344, zu Neapolis regieret. Also mögte jene Jahrzahl wohl durch 1374 zu verbessern seyn. Das Alter des Marchetto fällt also gewiß, und ausgemacht; des Francone seines aber wahrscheinlicher Weise ins vierzehnte Jahrhundert, und also in eben dasselbe, in welchem Johannes der XXII. geherrschet hat.

§. 21.

Ich komme auf den Muria, oder Johannes von der Mauer. Kircher setzet sein Alter, und mit dem die Erfindung der Figuralnoten, in den Anfang des dreyzehnten Jahrhunderts, und zwar ins Jahr 1220. Brossard in seinem Dictionaire, Seite 73. nennet den Muria einen Docteur de

Paris, und seßet die Erfindung der Figuralnoten zwischen 1330 und 1333, und also ins vierzehnte Jahrhundert. Bononcini, und Tevo geben das 1353te Jahr dieses Säculi an, und Bourdelot in seiner Historie de la Musique, das Jahr 1553, welches vermuthlich 1353 heissen soll, und also nebst vielen andern chronologischen Druckfehlern zu verbessern ist. Der P. Martini führet in seinem Indice &c. ein Werk im Msc. vom Johannes Desmûrs an, unter folgendem Titel: M. Ioan. de Muris, *de Normandia*, alias *Parisiensis*, Practica mensurabilis cantus, cum expolit. Prosdocimi de Beldemandis, Patauiens. Das Msc. ist von 1404, und entscheidet zwar nichts in Ansehung des Alters des Muria. Ich habe es aber deswegen anführen wollen, weil man daraus siehet, daß er in der Normandie (*) zu Hause gehöret hat. Den Titel *Parisiensis* hat er ohne Zweifel wegen seines Auffenthalts zu Paris erhalten, als woselbst er Canonicus und Decanus gewesen ist.

§. 22.

Die Meinungen derjenigen, die das Alter des Muria ins vierzehnte Jahrhundert seßen, sind ohne Zweifel leicht zu vergleichen. Aber wie werden wir uns mit Kirchern vertragen? Ohne Zweifel ist die Jahrszahl 1220 ein Druckfehler, wenn ihn auch

(*) Wenn Muria von einigen zum Engelländer gemachet wird: so rührt dieses daher, weil die Normandie, eine bekannte weitläuftige Provinz in Frankreich,

auch der brave Printz in ſeiner Hiſtorie und andere getroſt nachgeſchrieben haben. Es wird 1320. heiſſen ſollen, und dieſe Epoche läſſet ſich mit denen aus dem vierzehnten Säculo ebenfalls noch vergleichen. — Johannes de Lignariis, ein bekannter Aſtronomus, blühte zwiſchen 1320 — 1330; und es iſt bekannt, daß ſelbiger mit dem Muria beſondere Freundſchaft gehalten —.

§. 23.

Rollin und du Bos, zween anſehnliche Scribenten, melden ausdrücklich, daß Muria unter der Regierung des Königs von Frankreich Johannes gelebet habe. Wenn nun Johannes vom Jahre 1350 bis 1364, vierzehn Jahre lang regieret hat: ſo wird ohne Zweifel das Alter des Muria auſſer allen Streit geſetzet ſeyn.

§. 24.

Wir wiſſen nunmehro gewiß, wenn Marchetto und Muria geblühet haben, nemlich der erſte in der erſten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, und Muria gegen die zweyte Hälfte, und in derſelben. Marchettus und ſein Vorgänger Francone ſind alſo unſtreitig die Häupter der neuen Schule, (nouellæ ſcholæ) von welchen Johannes der XXIIte redet. Da Francone und Marchetto in der beſten Blüte waren: ſo kam Muria dazu, und nahm nicht allein das Syſtem der neuen

 Schule

reich, annoch im vierzehnten Säculo bis auf den zu Bretigny bey Chartres im Jahre 1360. geſchloſſenen Frieden, ganz unter die Bothmäßigkeit der Engelländer gehörte.

Schule an, ſondern ſetzte es noch weiter fort, breitete es aus, und hatte alle Ehre davon.

§. 25.

Das dritte Zeugniß, daß der Figuralgeſang im vierzehnte Säculo entſtanden, leget der berühmte Durchgrübler der Geſchichte der mittlern Zeiten, Goldaſt, dar. Nachdem ſelbiger in ſeinen Anmerkungen über Ekkehardi Iun. Caſus &c. Tom. I. Rerum Alemannic. bey Gelegenheit der Erklärung der *Frigdorarum* und *Occidentanarum*, (*) verſchiednes von der Muſik vorgebracht: ſo fügt er hinzu: Tandem & *Muſices totius renouatio*, & nouorum modorum adiectio, *notarumque transformatio* facta circiter A. D. 1360. Notauit id Fr. *Petrus Herpius* Monachus Dominicanus, in Chronico Francofortenſi ad illum annum ſcribens: *Muſica ampliata eſt. Nam noui cantores ſurrexere, & Componiſtæ & Figuriſtæ inceperunt alios modos aſſuere.* Goldaſt fähret fort: Videtur & *tunc primum* Muſica partiri cœpta in *Choralem & Figuralem, ſuisque ſingulæ notis* ſcribi. — Qui autem noui illi modi, quos Herpius anno illo ſcribit aſſutos, nondum mihi conſtat. (**)

§. 26.

(*) *Frigdora* (ſcil. Melodia) iſt ſo viel als Phrygio-Doria; *Occidentana*, i. e. Occidentalis, oder Latina.

(**) Meines Erachtens wird *Modus* allhier für *Tonus* gebraucht, ſo wie ſonſten das Wort Tonus für Modus gebraucht wird. Herpius will ſagen, daß die Figuralcompoſiſten mehrere Töne und Intervalle zu brauchen angefangen, als ehedeſſen gebraucht worden ſind —. Doch vielleicht bedeutet modus gar die neuen *modificationes temporum*. Wäre Herpius ein Muſiker geweſen, ſo würde er ſich beſſer ausgedrückt haben.

§. 26.

Man wird aus allem diesen gnugsam ersehen, daß die Figuralmusik aus dem vierzehnten Jahrhundert ihren Ursprung hat, wenn auch die Scribenten in der Jahrszahl dieses Säculi nicht übereinstimmen. Ohne Zweifel hat sie nicht mit einmahl überall können ausgeübet werden. Sie ist an einem Orte, und in einem Lande später, als in dem andern bekannt geworden; und hierinnen lieget unstreitig die Ursache der Verschiedenheit des Dati.

§. 27.

Auf was ist nun die aus dem Johanne Sarisberiensi im §. 15. angeführte Passage zu deuten? Nach meiner Einsicht auf nichts anders als auf den alten Mensuralgesang (*), der nach seiner Art ebenfalls der harmonischen und contrapunctischen Künste fähig ist. Denn die Ausdrücke præcinentium, decinentium, intercinentium und occinentium, ingleichen sectio & geminatio notularum, und replicatio articulorum singularumque consolidatio zeigen ohne Zweifel nicht bloß ein harmonisch Gewebe, sondern ein künstliches, fugenmäßiges, und contrapunctisches Gewebe an.

§. 28.

Da der alte Mensuralgesang so gut seine langen und kurzen Noten hat, wie der neue: so sehe hier keiner die Erfindung des neuen Mensural- oder

(*) In meiner Anleitung zur Singcomposition, Seite 153. findet man davon ein Exempel, und zugleich eine Anweisung, wo mehrere anzutreffen sind.

des Figuralgesanges, als eine blosse Verlängerung des alten Mensuralgesanges an; und glaube nicht, daß die in der Musik geschehene Veränderung in weiter nichts als in einer blossen Veränderung der äusserlichen Figuren bestanden, vermittelst welcher man nemlich die Puncte abgeschaffet, und andere Zeichen eingeführet habe.

§. 29.

Die mit der Musik im vierzehnten Jahrhundert vorgenommene Veränderung ist hauptsächlich innerlich gewesen; aber das äusserliche ward erfordert, um das innerliche desto bequemer zu bewirken. In dem alten Mensuralgesang durfte keine einzige kurze Sylbe länger gebraucht werden, als just noch einmahl so lang, als die lange Sylbe. In dem neuen Mensuralgesang hingegen kann die kurze eben viele Zeit einnehmen, als die lange, ja noch mehrere, u. s. w. wenn nur die Regel der Thesis und Arsis beobachtet wird. Was für ein erstaunlicher Unterscheid, zu dessen genauerer Einsicht man aber die Tonkunst verstehen muß! Mit blossen Gelehrten lässet es sich nicht gut über diesen Artikel disputiren.

§. 30.

Die grossen Tonkünstler aus dem vierzehnten Säculo sahen den Mangel des alten Mensuralgesanges ein. Damit entstand die grosse Reformation in der Musik, und mit der eine ganz neue

Epoche

Epoche derselben, die eben so wichtig ist, als die der Erfindung der Harmonie. Da durch diese die Tonkunst schon längst ein anderes Ansehen gewonnen hatte, als sie in dem alten Griechenland und in Rom hatte: wie sehr wurde sie nunmehr von selbiger unterschieden? Bovelier, ihr Herren, die ihr selbst den Orpheus und Amphion Steinmen und Monen auflösen lasset, und das alte Griechenland so gehebet in der Wissenschaft der Harmonie machet, als kaum die Welt heutiges Tages ist, daß die Griechen und Römer auch figuraliter, in dem Verstande, als wir dieses Wort nehmen, gesungen haben, und daß, durch die Ueberschwemmung Italiens mit so vielen barbarischen Völkern, diese Kunst verlohren, und erst vor einem fünfzehnhundert Jahren wiedergefunden worden ist. —

§. 31.

Wie alle Reformationen Widersprüchen und Vorwürfen unterworfen sind: so gieng es auch der Figuralmusik. Es waren mehrere Arten von Pausen zu beobachten, als in dem alten Mensuralgesang. Je mehrere Arten von Noten aufgekommen waren, und gegeneinander gebraucht wurden, desto mehrere Bewegung erforderte die geschwindeste Note. Diese war damahls die minima, oder die weisse. Daher kamen die Klagen des Pabstes, dum temporibus mensurandis inuigilant — ? Melodias hoquetis interfecant — Currunt, & non quiescunt &c. Daher kam der Ausdruck: nouella scho-

la. Eine Reformation gewisser äusserlichen Dinge in der Musik ist keine totius musices renovatio, oder vielmehr transformatio, &c. Wenn übrigens diese durch den entdeckten Figuralgesang, in Ansehung der Rhytmik, dunshaus veränderte Musik nicht sogleich allenthalben Eingang gefunden, wie man aus dem bewußten päbstlichen Decret ersiehet, welches ungefähr ums Jahr 1320. im vierten Jahre der Regierung Johannes des XXII. promulgiret geworden: so wird die Zeit also zwischen 1310 und 1360, in welche die Regierung des Königs von Frankreich Johannes fällt, diejenige unmöglich seyn, wo die Lehre und Methode der neuen Schule überall Wurzel gefaßet gefaßet hat; und dieses wird eine Frucht der Bemühungen des Johannes von der Mauer gewesen seyn. War der Choralgesang, der schon lange vorhero existirt hatte, von dem alten Mensuralgesang unterschieden gewesen, so war er es von dem neuen noch mehr. Da aber vorhero einerley Arten von Tonzeichen für den alten Mensural- und für den Choralgesang waren gebraucht worden: so bekam itzo eine jede Art der Musik ihre eigene Noten, die Figuralmusik die ihrigen, und der Choralgesang den seinigen. Seit dieser Zeit nun ist der Gesang beständig in den Choral- und Figuralgesang unterschieden, aber zugleich sehr unrichtig beschrieben worden, wie wir oben gehöret haben.

IV. Hrn.

IV.

Hrn. M. Johann Lorenz Albrechts kurze und unpartheyische Nachricht von dem Zustande und der Beschaffenheit der Kirchenmusik in der Oberstädtischen Hauptkirche Beatæ Mariæ Virginis zu Mühlhausen.

Ich bin versichert, daß wenige Leser eine andere, als sehr prächtige Beschreibung von der Kirchenmusik zu Mühlhausen erwarten werden. Man weiß, daß Mühlhausen eine Reichsstadt ist, und unter die ansehnlichsten Oerter eines Landes gehöret, wo alle Welt singet und spielet, und der Gott der Musen von jeher mehr als irgendwo verehret worden ist. Was anders, als was sehr gutes und schönes, kann man von einem solchen ansehnlichen Orte, und zumahl von der Hauptkirche dieses Ortes erwarten? Aber wenn sie sich nun etwann irren, meine Herren? — so können sie nichts anders thun, als beklagen, daß die Absichten und eyfrigen Bemühungen eines rechtschaffnen und geschickten Musikmeisters an einem solchen Orte nicht nachdrücklich genug unterstützet werden. Vielleicht geschicht es in der Folgezeit. Nehmen sie alls heute für lieb, daß die Nachrichten von daher nicht schmeichelhafter sind. Sowohl die bösen als guten Schicksaale der Musik gehören zur Geschichte dieser

ser Kunst. Verändern sich einst die Zeiten: so wird der Herr M. Albrecht nicht ermangeln, dem Publico angenehmere Nachrichten vorzulegen.
Der Herausgeber.

§. 1.

Da ich mir vorgenommen, eine kurze und unpartheyische Nachricht von dem Zustande und der Beschaffenheit der Kirchenmusik meines Ortes dem Urtheil der Musikverständigen vorzulegen: so denke niemand, als ob er hier dasjenige in einer veränderten Gestalt nochmahls zu lesen bekommen werde, was die mit vielen vortreflichen Einsichten begabten Herren Mattheson (1), Scheibel (2), Mosz (3) und Ruetz (4) von der Kirchenmusik geschrieben haben. Ob ich nun zwar keinesweges zu läugnen begehre, daß ich die mit aller Gründlichkeit abgefaßten Schriften dieser vier rechtschaffenen Männer mit meinen Gedanken zusammen gehalten, und an mehr als einem Orte gefunden, daß bald dieser bald jener unter ihnen über gleiche Umstände geeifert, welche ich ebenfalls entweder gänzlich abgeschaft, oder wenigstens eine Aenderung damit wollte gemacht wissen: so wird demohngeachtet ein jeder aufmerksamer Leser

(1) Im musikalischen Patrioten; wie auch im vollkommenen Kapellmeister hin und wieder.

(2) In seinen zufälligen Gedanken von der Kirchenmusik.

(3) In der vertheidigten Kirchenmusik.

(4) In seinen drey schönen Schriften, welche er uns vom Ursprunge, Beschaffenheit und Wirkung der Kirchenmusik hinterlassen.

Leser finden, daß ich nicht die Absicht gehabt, das, was mir etwa zu meinem Zweck dienen möchte, ohne Ueberlegung abzuschreiben; sondern man wird vielmehr wahrnehmen, daß ich nach meiner Absicht blos bey demjenigen stehen geblieben bin, was ich von der Kirchenmusik an dem Orte wo ich jetzt lebe, besonders aber in derjenigen Kirche, wo ich solche als Director zu besorgen habe, die Zeit meines Amts über angemerkt habe.

§. 2.

Es sind nun bald drey Jahr, daß mich die göttliche Vorsehung darzu berufen hat, theils an der Jugend in der Schule zu arbeiten, theils auch in der hiesigen Obermarktskirche Beatæ Mariæ Virginis die Musik zu besorgen. Da ich nun zu einer solchen Zeit an diese Stelle kam, nachdem ein abgelebter und über ein halbes Jahrhundert allda gestandener Cantor nach altem Schrot und Korn, ja (ich sage nicht zu viel) nach dem uralten ut re mi fa sol la Schlendrian die Musiken bestellet: so ist leicht der Schluß zu machen, in was für einem Zustande ich das Chor angetroffen, als ich demselben von einer hohen Obrigkeit vorgesetzt wurde. Wo ich meine Augen hinwandte, da fand ich nichts als Unordnungen. Wollte ich nun eine den jetzigen Zeiten gemäß eingerichtete Kirchenmusik haben, so konnte es nicht anders kommen, als daß ich mich allen Unordnungen aus allen Kräften widersetzen mußte. Allein da man hier auf eine recht unbändige Art für das Alterthum streitet, ohngeachtet

achtet man vielmahls von der Güte einer Sache keinen andern Grund angeben kann, als diesen: **Es ist von alten Zeiten her so gewesen, ergo ist es gut**; so kann man ohne grosse Mühe begreiffen, was für Widerstand, Haß, Feindschaft und unverständiges Raisonniren daher entstanden, und zwar nur deswegen, weil ich eine grundböse Gewohnheit abgebracht wissen wollte, welche lange Zeit zum Nachtheil nicht nur der Musik, sondern auch des Gottesdienstes überhaupt eingerissen war.

§. 3.

Es bestand aber dieselbe böse Gewohnheit darinnen, daß jeder Lehrjunge, und andere widriggesinnte und halsstarrige Köpfe sich berechtiget vermeynten, so wohl wie die musicirenden Personen bey der Orgel einen Plaz einzunehmen; welches auch zu gewissen Zeiten so schlimm war, daß man nicht einmahl für seine eigene Person einen sichern Stand vor solchen unverschämten Gästen haben könnte. Solchem Unfug Einhalt zu thun, ließ ich meine erste Sorge dahin gerichtet seyn, daß ich die Stellen, wo die musicirenden Personen stehen mußten, vor dem Zulauf des gemeinen Pöbels, welcher wie das Vieh zur Krippen ohne Schaam gleich zulief, vermittelst verschlossener Thüren verwahren ließ. Nun hätte man denken sollen, Hans Plebs würde daraus abnehmen, wohin es mit dieser guten Veranstaltung abziele, und sich desto bescheidener in der Kirche aufführen. Aber, da mußte ich hernach empfinden,

pfinden, daß man wie die unbändigen Bären nun auf mich losstürmete, und, wo es möglich gewesen, von der Orgel hinweg und gar zur Kirche hinaus gejaget hätte. Hier war nun ferner kein anderer Rath, als daß ich auf eine ruhigere Stelle für mich selbst bedacht seyn, und mit Beyhülfe höherer Patronen, so viel als es sich wollte thun lassen, diesem Uebel auch abzuhelfen, mir alle ersinnliche Mühe geben mußte.

Damit war nun der ganze Hauffe rege, und warf mir täglich und bey aller Gelegenheit vor: Es wäre nicht erlaubt, daß ich eine alte Gewohnheit abbringen wollte, die bey meinem Vorfahren im Amte ein halbes Säculum hindurch, ohne Widerrede wäre so Mode gewesen. Sehen Sie, geehrteste Leser, wie man hier alles nach der Elle des Alterthums ausmißt! Wie ich aber doch endlich, aller Verdrießlichkeiten ungeachtet, meinen Zweck NB. in etwas erreichte, (denn alles in gehörige Ordnung zu bringen, kann man hier etwa usque ad calendas græcas unter die pia desideria rechnen:) so habe ich, den Zustand und die Beschaffenheit der Kirchenmusik meines Ortes, vermittelst der historisch-kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik, welche der Herr Marpurg herausgiebt, dem geehrtesten Leser mittheilen wollen.

§. 4.

Um nun hier eine gewisse Ordnung vor Augen zu haben, so will ich die Gattungen der allhier gewöhnlichen Kirchenmusiken, nebst dem, was dabey anzumerken, in möglichster Kürze abhandeln. Doch achte ich es nicht für nöthig, eine besondere Eintheilung der Zeiten, in welchen die Musiken aufgeführet werden, voranzuschicken; indem dieses ohnedem bey dieser oder jener Gattung der Kirchenmusiken in die Augen leuchten wird.

§. 5.

Man wundre sich nicht, daß ich nicht mit den Musiken, welche an hohen Festtagen aufgeführet werden, in meiner Nachricht den Anfang mache. Ich wollte es dem hochgeehrtesten Leser gerne zu Gefallen thun, wenn mir nicht die hier eingeführte Gewohnheit ein anderes zu thun auferlegte Denn da es billig ist, von derjenigen Gattung der Kirchenmusik allhier den Anfang zu machen, welche bey uns am besten kann besetzt werden: so bin ich gezwungen, die Festmusiken nachzusetzen, und den Sonntagsmusiken den Vorzug vor jenen einzuräumen, weil diese die besten, jene aber die am schlechtesten bestellten Musiken unsers Orts sind.

§. 6.

Ich mache also den Anfang von den κατ' ἐξοχὴν sogenannten Kirchenstücken, und zwar, wie dieselben allhier an den Sonntagen aufgeführet

ret werden. Daß aber dieses die besten Musiken unsers Orts sind, kömmt daher: Es sind hier in allem nicht mehr als 10 Rathsmusikanten, und diese sind in die zwo Hauptkirchen vertheilet, so daß in eine jede Kirche 5 Personen angewiesen sind. Da nun an den Sonntagen nur in einer Hauptkirche auf einmahl Musik ist, wozu alle 10 Rathsmusikanten bestellet werden; und da auch die Sänger aus beyden Hauptkirchen zu den Sonntagsmusiken zu kommen gehalten sind: so kann man alle Partien zu einem Kirchenstücke gehörig besetzen lassen, und kürzlich zu reden, an schlechten Sonntagen die beste und vollständigste Musik an unserm Orte aufführen.

§. 7.

Bey dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, einer recht verkehrten Gewohnheit zu gedenken, welche von je her ist beobachtet worden, ob man gleich davon keinen andern Grund angeben kann, als den welchen ich §. 2. schon angeführet habe. Die Sache bestehet kürzlich darinn, daß man hier in Mühlhausen 1) an den drey letzten Adventssonntagen, 2) an den sechs Fastensonntagen, 3) an dem dritten Feyertage aller drey Hauptfeste, und 4) in den Erndtferien etliche Wochen nach einander, die Kirchenmusik ganz und gar einstellt. Ob man recht daran thue, darüber lasse ich andere urtheilen. Mich wunderts aber, daß man einer solchen übeln Gewohnheit noch immer das Wort redet. Ist es nicht eben so viel, als wenn man

in dergleichen Zeiten Gott nicht loben dürfte? Sollte man nicht auf die Gedanken kommen, als hielte man hier die Musik in den Kirchen zum Lobe Gottes nicht für tüchtig genug? Was diesen letzten Umstand betrift, so muß ich bekennen, daß ich dergleichen Vorfälle, leider! erlebet habe, welche meine vorige Vermuthung sattsam bestätigen. Denn was sollte ich sonst aus dem Verfahren eines gewissen G*** schliessen, welcher mehr als einmahl das Musiciren in der Kirche, eigenmächtiger Weise, verbiethen lassen? Sollte meine Muthmaßung dadurch nicht gnugsam gerechtfertiget seyn? Doch man höre auch dieses Mannes Raison an! die war kurz diese: Bey jetzigen Kriegeszeiten müsse man nicht lustig seyn. (Man merke: es waren damahls eben französische Truppen in Mühlhausen.) Dieser Ausspruch hieß nun nach damahliger Zeit vermuthlich so viel: Siehe, lieber Gott! wenn du mir die Franzmänner nicht aus dem Quartier schaffst, so lasse ich dir auch keine Kirchenmusik machen. Wer wollte nun so unbillig seyn, und eine so wichtige Ursache nicht gelten lassen? Viele dergleichen Dinge könnte ich hier noch anführen, welche sattsam an den Tag legen, daß die meisten Menschen allhier, die sich doch nicht wenig zu wissen einbilden, eben so viel von der Musik verstehen, als ein Türke vom christlichen Glauben. Allein, ich mag die Geduld meiner hochgeehrtesten Leser nicht mit solchen Thorheiten ermüden. Derowegen wende ich mich wieder zu meinem Vorhaben.

§. 8.

§. 8.

So gut und vollständig die Sonntagsmusiken beschaffen sind §. 6: desto schlechter hingegen stehet es mit den Musiken, welche an hohen und niedrigen Festtagen aufgeführet werden. Wenn da alles in der Kirche aufs prächtigste nach jedes Orts Gelegenheit angeordnet wird: so ist doch an diesen heiligen Tagen das ganze Jahr hindurch die Musik am elendesten bestellet. Eine jede Kirchenversammlung will beständig an den Festtagen Musik in ihrer Kirche haben, aus der Ursach: Weil es von der uralten Großmütter Zeiten her also ist gehalten worden. Keine will sich was abkürzen lassen. Dieses kann nun auf keine andere Weise bewerkstelliget werden, als daß die musicirenden Personen in beyde Hauptkirchen müssen vertheilet werden. Hat man also, wie bereits (§. 6.) erwähnet, an den Sonntagen alle Vokal- und Instrumentalisten beysammen: so stehet man nunmehro, wenn es in den Kirchen am schönsten und prächtigsten gehen sollte, mit einer Hand voll Sänger, und 5 Rathsmusikanten auf den größten Festtagen daher, und muß alle Musiken verhudeln. Keine Stimme kann gehörig mit Instrumenten besetzt werden; so wenige Personen füllen eine solche Kirche, wie unsre Obermarktkirche ist, mit der Instrumentalmusik nicht aus. Nimmt man neben 3 Violinen 2 Trompeten, so ists keine Gleichheit, indem die letztern die erstern überschreyen, zu geschweigen, daß man alsdenn bey einem Chor die Violinen fast gar nicht

höret. Will man zu einem Stücke gar Paucken brauchen, so ists noch schlimmer, weil hernach schon eine Person bey den Violinen fehlt. Kurz, man mag es anstellen in den Festtagen wie man will, so ists doch nichts, als ein verstümmeltes Wesen. Und da alle Köpfe in diesem wichtigen Stück des Gottesdienstes nicht alle unter einen Hut zu bringen sind: so wirds wohl ferner Stück- und Flickwerk bleiben; denn niemand bekümmert sich um den Schaden Jubals. Man ist einmahl so an den Schlendrian gewöhnet. Es muß Musik gemacht werden, sie mag auch so elend beschaffen seyn wie sie will. (*) Man hat auch bey schlechten musikalischen Stücken (falls man welche aufführen wollte) keine ungütige Censur zu besorgen. Wenns nur rasselt und poltert, so ist der Geschmack schon vergnügt, und ich glaube, man würde sich an einem Paukensolo begnügen lassen. Denn es ist

(*) Vor einigen Jahren hätte der Kirchenmusik allhier auf eine unvergleichliche Art können geholfen werden, wenn es nicht der Eigensinn der beyden damahls lebenden Cantorum wieder verhindert hätte. Es giengen zu derselben Zeit die zwey Cantores mit den Organisten an beyden hiesigen Hauptkirchen zu Rathe, wie doch die Kirchenmusik besser, als zeither, aufzuführen sey? Sie thaten auch bey E. HochEdl. und Hochw. Rathe Vorstellungen deswegen, und erhielten: daß die 10 Rathsmusici NB. unzertrennt die Musiken in beyden Hauptkirchen versehen sollten. Ohnerachtet die Cantores vorher der guten Meinung mit beygetreten waren, so traten sie doch wieder davon ab, und supplicirten dagegen: Man möchte es lieber beym alten lassen. Ein schöner Einfall! Das muß man gewiß für musikalische Einsichten passiren lassen!

ist hier ein ganz besonderer Geschmack an der Musik, dergleichen nicht leichtlich irgendwo angetroffen wird, dessen Symbolum ist: Wir meynen, wenns nur brummt oder rasselt. Man hat denselben bey sonnvollenden Kennern so weit ercolirt, daß man gleich im Stande ist, von dem Alter eines Stückes ein (NB. vermeintes) gründliches Urtheil zu fällen, wie man aus der folgenden Historie wird abnehmen können. Am Sonntage nach Weihnachten 1760 musicirte ich ein Stück aus dem neuesten preißwürdigen Telemannischen Jahrgange, welcher in Schüssen vom Herrn Organist Lau in Kupfer gestochen worden. Was geschah? Acht Tage drauf erfuhr ich von drey Zeugen, daß ein gewisser Kritiker von diesem Stücke, mit prophetischer Mine, den Ausspruch gethan: Das Stück hätte er schon vor 40 Jahren gehöret, und dazumahl hätten sich die Jungen bald zu Tode daran gesungen. Und das war ein —, — —, Beweis, daß sich hier nichs ein feinerer Geschmack? Wäre ein solcher Kritikus nicht werth, daß man ihn mit dem verlohrnen Sohne bey die Säue an die Trost schickte, um da seinen Geschmack an den Trebern zu belustigen? Sapienti sat! Wenn ich nun meine wahre Meynung von den Musiken an den Festtagen mit kurzen Worten sagen soll, so wird sie darinn bestehen: So lange man nicht die alten Vorurtheile abgeleget, welche grosse und kleine von der Musik haben, und man nicht höhern Orts andere Veranstaltungen macht: so lange taugen auch

die Festmusiken überall nichts; denn sie sind dasjenige nicht, was sie nach Erforderung der heiligsten Feyer aller Festtage seyn sollten und müßten. Ich behaupte auch daher mit vollkommener Gewißheit, daß dies eine der wichtigsten Ursachen sey, weswegen die Musik bey uns so verachtet ist, nemlich: Durch das viele und meistentheils sehr schlechte musiciren (indem man aus Mangel der Instrumentalisten vielmals die schönsten Sätze, Arien ꝛc. weglassen muß) wird man derselben entweder überdrüßig, oder doch so gewohnt, daß man einen elenden aber stark besetzten Gassenhauer, einer an sich guten, aber schlecht besetzten, Kirchenmusik weit vorziehet. Ob, und wann es wird besser werden? davon will ich nichts gedenken. Wenigstens ist noch keine Hoffnung dazu vorhanden; ob man gleich, bey mehr als einer Gelegenheit, Vorschläge zur Verbesserung an die Hand zu geben, nicht hat ermangeln lassen.

§. 9.

Nun könnte ich auch von den Musiken, welche bey Brautmessen, ingleichen von andern Musiken, die in einigen Nebenkirchen aufgeführet werden, etwas gedenken; da aber dieselben dieses mit den Festmusiken gemein haben, daß man nur die Hälfte von 10 Rathsmusicis dabey zu sehen bekömmt, so halte ich es für überflüssig, meinen hochgeehrtesten Lesern damit beschwerlich zu seyn.

§. 10.

Einen neuen Gegenstand meines Vorhabens macht nunmehro die allhier in Mühlhausen übliche Passionsmusik, welche in der heil. Fastenzeit auf jeden Sonntag unter der Communion aufgeführet wird. Ich weiß wohl, daß man unter dem Worte: Passionsmusik eine ganz besondere und mit allen vorzüglichen Eigenschaften versehene und auf das beweglichste eingerichtete Composition verstehet, dergleichen uns der rühmenswürdige Fleiß eines Telemanns, Kaysers, Graums, Stölzels, und anderer in den ausersensten Proben vor Augen geleget hat. Da aber keines von allen erforderlichen Stücken bey unserer Passionsmusik anzutreffen ist: so will ich, um meinen hochgeehrtesten Lesern einen kurzen Abriß davon zu geben, nur drey Stücke davon in eine nähere Betrachtung ziehen, nemlich: 1) die Beschaffenheit des Textes; 2) die Compositionsart, und 3) einige Vorurtheile, mit welchen man für dieselbe, als eine vermeinte Schönheit, eingenommen ist.

§. 11.

Was 1) den Text unserer Passionsmusik anbetrift: so ist derselbe von dieser Beschaffenheit, nemlich: Es ist die Erzählung der Leidensgeschichte des heil. Evangelisten Matthäi zum Grunde gelegt, und bloß mit Choralversen aus unserm mühlhausischen Gesangbuche untermischet. Ob ich nun schon sowohl wegen der evangelischen Leidensgeschichte

schichte unsers theuersten Heylandes, als auch wegen der Choralverse, wenn ich nemlich ein jedes für sich allein betrachte, nicht das geringste zu erinnern habe; sondern gegen erstere sowohl, als gegen die letztern meine schuldige Hochachtung, die ich als ein evangelischer Christ dem Worte Gottes, und geistlichen Liedern unserer Kirche schuldig bin, bezeige: so kann ich doch nicht umhin, dieses dabey anzumerken, daß sich viele Choralverse, an dem Orte wo sie stehen, auf die Erzählung des heil. Evangelisten gar nicht schicken. Es wäre also wegen einer bessern Ordnung vieles zu erinnern, wenn es auch nur fein angenommen wäre. Allein, da man mit allen Erinnerungen, wenn sie auch noch so gründlich und überzeugend wären, weniger als nichts ausrichtet: so sey es ferne von mir, mich einer zu Eisen und Stahl gewordenen Gewohnheit zu widersetzen.

§. 12.

Ferner ist 2) bey unserer Passionsmusik zu erwegen, die Compositionsart. Diese ist nun warlich so elend und erbärmlich, daß sie nicht schlechter seyn könnte. Es bestehet die ganze Tugend der Composition darinn, daß der Sänger seine ihm anvertraute Person in einem Tone herbetet, und wo ein Chor einfällt, wird dasselbe von vier

(*) Was? elend erbärmlich? — — Ja! und noch dazu einfältig und so leicht, daß sie Hans omnis von Wort zu Wort in der Kirche mitsingen kann. Aber — — Solte ich nicht vielmehr obige Ausdrücke (nach hiesigem Stylo) in andächtig und erbaulich verwandeln? — — —

vier Singestimmen (denn wer wollte so toll seyn, und in der Fastenzeit beym Gottesdienste ein Instrument hören lassen!) mit spanischen Psalmodien hergeleyret.

§. 13.

Ob nun gleich ein jedweder, der nur einen von seinen fünf Sinnen brauchen will, von sich selbst einsehen kann, daß ein solches elendes Gelener (*) nicht den Namen einer Musik verdienet: so ist man doch daran so fest gebunden, daß es dem, welcher sich darwider auflehnen wollte, für die gröste Missethat würde ausgeleget werden. Ich habe es erfahren. Dieses hat nun seinen Grund in nichts anderm, als 3) in einigen Vorurtheilen, die man von unserer vermeynten andächtigen Passionsmusik hat. Man sollte nicht meynen, daß es möglich seyn könnte, daß eine an sich so miserabel beschaffene Sache, womit der heilige Text des Evangelisten beschimpft wird, die Gemüther so an sich ziehen könnte. Wenn man auch noch erweget, daß sich dieses elende Geheule von einem

(*) Ich rede hier im geringsten nicht von den Absingen der ganzen Leidensgeschichte, welches hier alljährlich auf den Palmsonntag fast auf gleiche Art ohne Orgel geschiehet, sondern nur in so fern dasselbe die Stelle einer ordentlichen Passionsmusik vertreten soll; denn dergleichen ist es gar nicht. Daß man es aber dafür ausgiebt, rührt von dem schlechten Begriff her, den man sich von einer Passionsmusik macht, und dieses letztere kömmt daher, daß man sich um die musikalischen Wissenschaften gar wenig bekümmert.

armen Dorfschulmeister herschreibet, der erst ein solches Flickwerk zusammen gestümpert, und aus Mangel besserer Einsicht für was köstliches gehalten, und mit seinen Dorfadjutanten hergeleyret hat: so sollte man sich in vorigen Zeiten billig geschämet haben, den Cantoribus in der Stadt dictatorischer Weise zuzumuthen, dergleichen Stümperey in die Stadtkirchen einzuführen. Gewiß, die damahls lebenden Cantores würden sich um die hiesigen Kirchen besser verdient gemacht haben, wenn sie sich gleich im Anfange solcher Hudeley aus allen Kräften widersetzt, und ein solches fehlerhaftes Opfer vor Gottes Throne nieder zu legen sich geweigert hätten. Aber ich weiß nicht, ob ihre grosse Schwäche, oder ein monarchischer Befehl, oder der damahlige nach dem Wohlseligen vt re mi eingerichtete Geschmack daran Schuld gewesen? Genug, man grif von Seiten der Cantorum mit beyden Händen zu, ohne zu überlegen, daß man sich, Kindern und Kindeskindern, ein nunmehro tief eingewurzeltes Uebel über den Hals ziehen werde. Man hat sich auch darüber nicht allzusehr zu verwundern; denn der Geschmack der Cantorum war damahls von einer solchen Beschaffenheit, daß sie mit dem ganzen Pöbel dafür hielten: Es wäre diese Flickerey was schönes. Unter diesem saubern Vorwande ist es lange Jahre bey Grossen und Kleinen was schönes geblieben, und niemand hat sich getrauet, ein Wort dagegen einzuwenden. Vermuthlich liegt hier nichts anders als dieses verkehrte Vorurtheil zum Grunde, daß man

bey

bey uns durchgängig glaubt, es sey die gröste Sünde, diese Pfuscherarbeit abzuschaffen, und solche mit einem wohlgesetzten Passionsoratorio zu verwechseln. Siehet man hierbey auf den rechten Grund, so ergiebet sich deutlich genug, daß man, indem man an solchem elenden Zeuge ein Vergnügen findet, einen gar schlechten Begrif von der Wirkung der Musik bey traurigen Begebenheiten habe. Spricht man denn aber nicht solchergestalt der Musik alle Wirkung ab, wenn man dieselbe zu einer solchen Zeit bey dem Gottesdienste nicht für zulässig hält, wo sie doch sowohl als bey andern Gelegenheiten die allerschönsten Dienste zu leisten im Stande ist? Eben als ob man nicht auch traurig musiciren könnte! Ist es demnach nicht eine Schande für diese aufgeklärten Zeiten, in welchen die edle Tonkunst zu einer solchen hohen Vollkommenheit gelanget ist, daß man noch fernerhin solche Götzen des einfältigen Alterthums in diesem Stücke einmüthig anbeten will? Sollte man ihm nicht vielmehr, wie jenem Dagon (*) Hände und Füsse abhauen, und sich die schönen Exempel benachbarter Städte zu Mustern besserer Ordnung beym klingenden Gottesdienste vor Augen stellen, um nicht von den kleinsten Flecken und Städten in diesem Puncte beschämt zu werden?

§. 14.

Ich kann hier bey dieser Gelegenheit nicht unangezeigt lassen, daß man unsers Orts in dem thö-

(*) 1. Sam. K. 5, v. 4.

richten Wahn stehet, als schicke es sich in der Fastenzeit keinesweges, unter dem Choralsingen die Orgel mit zu spielen. Ist es so schon absurd und einfältig gehandelt, daß man in der Fasten- und Adventszeit keine Musik hört, so ist gewiß dieses noch abgeschmackter, und tausendmahl thörichter, daß weder in der Stadt und Vorstädten, noch auch auf den sämmtlichen hierher gehörigen Dorfschaften in der Fastenzeit die Orgel beym Choralgesange darf gerühret werden. Nur die vorhin beschriebene Passion, und ein Paar Chorale, welche am Charfreytage in der Vesper gesungen werden, haben den Vorzug, daß die Orgel darzu gespielt werden darf. (*) Dieses letztere geschiehet auch nur in den beyden Hauptkirchen der Stadt allein. Es wäre hier die Frage zu beantworten: Ob es rathsam, daß man dergleichen eingeführte Gewohnheiten noch ferner beybehalte? Oder, ob man nicht vielmehr verbunden sey, um besserer Ordnung willen, beym Choralgesange die Orgel mitspielen zu lassen? Ich weiß mich wohl zu besinnen, was ich für ein sauer Gesichte bekam, als ich bey einer Gelegenheit diese Frage vorlegte. Der einfältigen Antwort will ich gar nicht einmahl gedenken. Vielmehr will ich die Antwort hierher setzen, welche

(*) Von dieser übeln Gewohnheit ist aber das Fest der Verkündigung Mariä mit Recht ausgeschlossen, wenn es in die Fastenzeit fällt. Denn an diesem Festtage wird eben so musiciret, als an andern Festen ausser der Fastenzeit.

che der gelehrte Herr Professor Adlung (*) bey Gelegenheit der Frage: Was davon zu halten, wenn z. E. in der Stadtkirche zu Jena zur Fastenzeit des Nachmittags keine Orgel gerühret wird? ertheilet. Er antwortet nemlich darauf, „daß „es nicht wohl gethan sey, solches einge„führt zu haben, weil das Choralsingen „dadurch sehr unordentlich wird, indem „die Gemeinde, zumahl bey langen Liedern, „sehr leicht also unterziehet, daß sie endlich „mehr brummet als singet, und wenn ein „Cantor solches zwingen soll, ist es ihm „bisweilen nicht möglich, den Zuhörern „aber, wo nicht gräßlich, doch lächerlich. „Man kann ja (die Orgelregister) traurig „ziehen, und so andächtig mit spielen, daß „der Andacht nichts abgehet.“ Ich habe diese zu meiner Absicht sich sehr wohl schickende und gründliche Stelle aus der Ursache ganz einrücken wollen, um dadurch zu zeigen, daß auch andere berühmte Männer dergleichen eingeführte böse Gewohnheiten beym Gottesdienste mißbilligen. Verwirft nun der Herr Prof. Adlung den Umstand, daß an dem angezeigten Ort die Orgel des Nachmittags nicht gerührt wird: wie würde derselbe nicht erst diese Gewohnheit gemißbilliget haben, da man nemlich vollends die ganze Fastenzeit hindurch

(*) In seiner Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, Kap. 8. S. 491. Hiermit vergleiche man was der Herr von Mattheson im vollkommenen Kapellmeister S. 32. §. 30. geschrieben.

durch die Orgel schweigen heißt? Es gehöret also dieser wichtige Umstand unter diejenigen, welche einer höchstnöthigen Abänderung bedürfen. Wegen der eingerissenen Vorurtheile aber stehet eine solche löbliche Anstalt kaum zu erwarten.

§. 15.

Aus dem allen wird der geneigte Leser sattsam ersehen haben, wie sehr man hier mit Vorurtheilen für das alte Herkommen eingenommen ist. Es ist auch daher leicht abzunehmen, was für ein Herz darzu gehören müsse, sich einer alten bösen Gewohnheit, worauf jung und alt, groß und klein, als auf das gröste Heiligthum, aus Mangel besserer Einsicht, will gehalten wissen, öffentlich zu widersetzen, ohne Furcht dawider zu reden, und dem ganzen Schwarme in diesem Falle den Proceß anzukündigen. Denn man kann alsdenn aus allen Aspecten zum voraus muthmassen, daß man sich dem unvernünftigen Geplerr des Pöbels, und dem kritischen Messer derer, die was mehres heissen wollen, von allen Seiten her werde ausgesetzt sehen. Und wo irgend an einem Orte diese zwey Laster im Schwange gehen, so ists gewiß hier bey uns; besonders wenn man dieser Leute ihre vermeynten Schönheiten antastet. Die Grossen reden wie sie es verstehen, und die Kleinen wie sie es von den Grossen hören. Es darf ein Cantor nur einen etwas unbekannten Choral singen, ob er gleich sowohl wie andere im Gesangbuche stehet, so geht das Raisonniren an. Kurz, was über

den

den Alltags Schlendrian ist, das muß der Hechel herhalten, und wenn es noch so gut gemeynet wäre.

§. 16.

Es kann sich also ein jeder gar leicht einen Begrif machen, was ich für einen Anblick bekommen, als ich das Herz faßte, gleich beym Antritte meines Cantorats, mich der grossen Flickerey der vermeynten andächtigen Passion zu widersetzen, und solche in etwas abzuändern. Doch ließ ich mich nichts abschrecken, und weil ich es für einen grossen Schimpf für mich hielt, meine erste Fastenzeit in meinem Amte mit der alten Leyer hinzubringen; so machte ich Anstalt, eine ganz neue Passionsmusik einzuführen, und solche wenigstens ein Jahr ums andere mit dem Choro musico abzusingen. Ich machte mein Vorhaben meinen Herren Obern, nemlich einem hochansehnlichen Kirchencollegio der Herren Eingepfarrten bey der oberstädtischen Hauptkirche B. M. V. allhier, bekannt, und bat um Erlaubniß, meine Passionsmusik aufzuführen. Wie sich einige Mitglieder dieses Collegii dagegen bezeiget, übergehe ich itzt, indem ich mich damit begnüge zu sagen, daß ich die gebetene Erlaubniß erhielt, und mein Vorhaben ins Werk richten durfte. Als nach diesem die Rede von meinem Vorhaben etwas unter die Leute kam, so verlachte mich fast jedermann, und niemand glaubete, daß es möglich seyn könnte, die zur Gewohnheit gewordene Passion abzubringen. Ungeachtet auch schon das Textbüchlein gedruckt, die Compo-

sition

sition gröstentheils verfertiget, und alles veranstaltet war: so konnte sich gleichwohl noch kein Mensch überwinden, zu glauben, daß mein Unternehmen von statten gehen würde. Niemand wollte es über dieses noch wagen, einen Groschen für das Büchlein auszugeben, sondern wollten alle erst mit Petro sehen, wo es hinaus wollte.

§. 17.

Das war noch nicht genug. Als der hiesige Buchdrucker erfuhr, daß ich auf meine Unkosten ein neu Passionsbüchlein andernärts hatte drucken lassen, und daher besorgte, es möchte sein altes mit dem Abgange ins Stecken gerathen, so suchte derselbe mein Vorhaben auch zu verhindern. Er berufte sich auf sein Privilegium, und wollte dabey mit seinem 2½ Bogen starken Verlagsbuche gegen mich geschützt seyn. Er und fast jedermann sahe meine gutgemeynte Sache für eine Rebellion an, und wusten nicht, wie sie dieselbe genug hintertreiben wollten. Der Buchdrucker aber kam schlecht weg. Und da er sich gar verlauten ließ, er wolle Exemplaria von meinem Büchlein nachdrucken: so ward es ihm auf mein Ansuchen bey hoher Strafe untersaget. Ich erhielt also, nach vielem verdrießlichen Kämpfen, den Sieg, und führte im Jahr 1759. auf die sechs Fastensonntage meine neue Passion unter göttlichem Beystande auf.

§. 18.

§. 18.

Ehe ich aber von dem fernern Erfolg etwas rede, will ich erst meinen Lesern einen Begrif von meiner Arbeit machen. Dabey kömmt es auf zwey Stücke an, davon das eine den Text, das zweyte die Composition betrift. Der Text ist die Erzählung der Leidensgeschichte unsers Erlösers Jesu Christi, wie sie im 14 und 15ten Kapitel des heil. Evangelisten Marci befindlich ist. Dieselbe ist mit Choralversen aus geistreichen Liedern vermischt, und zum gottesdienstlichen Gebrauch eingerichtet worden. Arien, Recitative und Chöre in gebundener Schreibart einzustreuen, war schlechterdings untersaget, und ich mußte es bloß bey dem evangelischen Text und den Choralversen bewenden lassen: denn man meynte, es gienge dadurch der Andacht was ab, oder wäre derselben hinderlich, weil man in den thörichten Gedanken stand, es müsse nämlich in der heiligen Fastenzeit bey uns alles rauh und schlecht seyn. Ich sahe mich daher wider meinen Willen genöthiget, die Composition so einzurichten, daß nicht mehr als vier Singestimmen nebst der Orgel dabey vorkamen, indem ich an begleitende Instrumente gar nicht gedenken durfte. Ich richtete mich also nach der Beschaffenheit des Textes, und kleidete die evangelische Erzählung in eine mit Recitativen, ariösen Sätzen, Chören u. s. w. abwechselnde Composition ein, und bemühete mich die ganze Arbeit nach den Umständen der Zeit und des Orts einzurichten, und ließ also auf meiner Seite nichts er-

mangeln, was ich zur Beförderung der Andacht, und zu einer rührenden Vorstellung der heilsamen Leiden Jesu dienlich zu seyn erachtete. Kurz, ich that nach meinem Gewissen mein möglichstes, um die Vorurtheile aus den Gemüthern zu vertilgen, mit welchen sie lange Jahre für die Vortreflichkeit des alten Flickwerks eingenommen waren.

§. 19.

So gut als ichs aber meynte, so übel wurde mir es doch ausgelegt. Denn da am Sonntage Invocavit 1759 das erste Stück von meiner neuen Passionsmusik aufgeführet worden war, da hätte man sollen das raisonniren hören. Wo auf öffentlicher Strasse ein Paar Klüglinge zusammen kamen, war meine Passion ganz gewiß mitten unter ihnen, und mußte von ihren Lästerzungen auf eine unverantwortliche Weise durchgehechelt und verlästert werden. Einige waren so erboßt, daß sie hätten Gift und Geyfer von sich schäumen mögen, und sagten: es wäre doch gar nicht zu verantworten, daß man ein solch löbliches, erbauliches, und nun fast ein halbes Jahrhundert hindurch mit allem Beyfall angehörte Werk durch eine solche Neuerung ins Abnehmen bringen, und der christlichen Gemeine entziehen wolle. Es ist und bleibt doch wahr, ließ sich ein andrer vernehmen, daß die alte Passion vor dieser neuhergebrachten den Vorzug behalten wird, so lange als Mühlhausen stehet, es mag dagegen

reden

reden wer da will; denn da konnte doch jedermann den Text fein mitsingen, und sich seine eigene Erbauung aufs schönste befördern. Weise Aussprüche! Verdienten solche Redner nicht, mit einer neuen Kappe beschenkt zu werden? Ich mag die Reden nicht alle hersetzen, die ich theils selbst gehöret, theils durch andere erfahren habe. Nur so viel muß ich noch sagen, daß von der ganzen Parochie wohl kaum 20 Personen mögen gewesen seyn, die die Sache von der rechten Seite angesehen hätten. Vielmehr war groß und klein, Männer und Weiber, wider mich und meine Arbeit entrüstet: und dieses währete die ganze Fastenzeit hindurch. So oft ein neues Stück aufgeführet ward, so oft ging auch das Toben dawider an. Allein ich kehrte mich an nichts, und war bey allem Murren gelassen. Ein gewisser besondrer Mensch, der mit jenem Simon (Act. VIII. 9.) vorgiebt, er sey etwas, konnte es nicht über sein Herz bringen, ausser dem ersten Theile, die fünf übrigen mit anzuhören, sondern lief jedesmal, wenn die Passion musiciret wurde, aus der Kirche weg, und meynte vielleicht, er thäte Gott einen Dienst daran. Eine vornehme Frau, ob sie gleich etliche 1000 auf Interesse hat, konnte sich unmöglich überwinden, einen Groschen für mein Passionbüchlein auszugeben, sondern sie hatte beständig ihr altes mit in der Kirche, und laß darinn, wenn die neue Passion aufgeführet wurde. Eine andere ließ sich verlauten: sie wolle bey ihrem Herren alle Kräfte anwenden, daß

durch deſſen Hülfe die Neuerung wieder abgeſchaft würde. — Solcher Helden und Heldinnen könnte ich eine ganze Seite in Folio herſetzen, wenn der Raum für ſolche Perſonen nicht zu edel wäre. Man ſiehet daraus ſchon zur Gnüge, wie man hier denen alle Schmach anzuthun ſich nicht entblödet, die manche üble Sachen abbringen, und an deren Statt etwas beſſers eingeführt wiſſen wollen. Das ſchändlichſte hierbey iſt noch dieſes, daß auch Leute von höherer Diſtinction eben ſo pöbelhaft und niederträchtig denken, als mancher von den niedrigſten Handwerken, und an ſolchen Sachen einen Geſchmack finden, die doch, nach der ächten Meinung der wenigen Klugen, an ſich ſelbſt kaum des Andenkens werth ſind.

§. 20.

In ſolchen Umſtänden brachte ich die Faſtenzeit hin. Da aber ein für allemal die Feindſchaft gegen mich und meine wohlgemeynte Arbeit ſo tief eingewurzelt war, ſo konnte es auch unmöglich anders kommen, als daß ich mich noch eine lange Zeit der Klatſcherey der unverſchämten Starrköpfe mußte ausgeſetzt ſehen. So wenig ich mich aber vorher daran kehrte, eben ſo wenig hatte ich es nachhero Urſache. Ich verlachte vielmehr dergleichen Unbeſonnenheit. Die Wurzel von dieſem Uebel lag indeſſen ſo lange verborgen, bis die Zeit wieder kam, daß die Paſſion der Ordnung nach wieder aufgeführet werden ſollte. Dies war im Jahr 1761. Ich dachte an nichts weniger, als

an

ch eine Veränderung, und führte am Sonntage Invocavit das erste Stück wieder auf. Ehe ich mich es aber versahe, so wurde mir ein Rathsdekret (sub dato d. 13. Febr. 1761.) eingehändiget, dessen Inhalt dahin ging, daß die ganze Satzenzeit über in keiner Kirche, weder in der Stadt, noch Vorstädten, die Passion sollte musiciret werden. Man wußte aber keine andere Ursach anzugeben, als diese: in dergleichen trübseligen Zeiten wäre es nicht rathsam, dergleichen aufzuführen. —

— Ich mußte mir es gefallen lassen; hätte aber doch schier schwören mögen, daß es damit bloß auf meine unschuldige Passionsmusik wäre angesehen gewesen; wie ich denn auch von unterschiedlichen Personen mündliche Bestätigung meiner Muthmaßung erhielt. Weil aber in diesem 1762sten Jahre das Dekret wieder erneuert, und die Aufführung der Passionsmusik abermals untersaget wurde, da doch die alte in der gemachten Ordnung hätte müssen abgesungen werden: so lasse ichs dahin gestellet seyn, was man bey diesem Verbot eigentlich für eine geheime Absicht gehabt. Denn das Vorgeben, als ob in trübseligen Zeiten dergleichen in den Kirchen beym Gottesdienste aufzuführen nicht rathsam wäre, gilt in Sachen, die Gottes Ehre und die Erbauung betreffen, ganz und gar nicht, und ist sündlich; man könnte ja sonst unter eben dem Vorwande in trübseligen Zeiten alle gottesdienstliche Verrichtungen als Singen, Beten, Predigen u. s. w. bis auf

bessere Zeiten verschieben. Wer würde aber wohl solches gut heissen? Gewiß niemand. So ungerecht und sündlich nun dieses seyn würde, eben so unverantwortlich ist auch jenes, man mag es mit Feigenblättern kahler Entschuldigungen zu vermänteln suchen wie man will.

§. 21.

Das ist nun die Beschaffenheit der hiesigen Kirchenmusik, wie ich sie beym Antritte meines Amtes angetroffen habe, und wie sie auch zum Theil, aller Vorstellungen ungeachtet, noch itzt ist, und das Schicksal meiner neuverfertigten Passionsmusik. Ein jeder unpartheyischer Leser wird daraus gar leichte urtheilen können, was für Vergnügen man bey dergleichen Umständen haben könne, wenn man es nemlich mit allen aufrichtigen Bemühungen nicht nur niemanden recht zu machen vermögend ist; sondern sich auch noch dazu dem pöbelhaften Raisonnement der Grossen und Kleinen muß bloß gestellet sehen. Wie aber überhaupt diese Lebenszeit zu einer steten Prüfung des Glaubens und der Geduld von Gott bestimmt ist: also habe ich mich durch göttlichen Beystand immer darein zu schicken gewußt, und dabey meinem Gott, dem ich in meinem mühsamen Amte diene, von Herzen vertrauet; bin auch durch vielfältige Proben überzeuget worden, daß er meine Feinde bis daher mit Blindheit geschlagen, und sie verhindert, daß ihnen ihre Tücke und Ränke sämmtlich mislungen sind. Vielleicht gefällt es der höchsten Weisheit, mich zu rechter Zeit allen demjenigen

jenigen zu entreissen, worüber sich mein Herz vielmahls betrübet. — Jedoch

Habich das Haupt zum Freunde —
Und bin gelobet bey Gott,
Was kann mir thun der Hunds
Und Widersachen Rott?

22.

Was mich die folgende Zeit für ein Schicksal theils der Kirchenmusik, theils auch meiner geringen Person wegen, antreffen werde, solches lasse ich Gott befehlen, ob es damit besser oder schlimmer werden wird, dasselbe will ich dereinst in einer kleinen Nachlese den meinem Lebenslaufe, welchen ich ehestens für diese beliebten Beyträge ausarbeiten werde, dem geneigten Leser mit gleicher Unpartheylichkeit mittheilen mir die Freyheit nehmen, wenn es anders einer Anzeige werth seyn wird. Mir soll es von Herzen angenehm seyn, wenn ich dereinst was besseres und löblichers berichten kann, als ich jetzt, der Wahrheit gemäß, habe thun können.

V.

Vierte Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Opern.

1718. Jupiter und Semele.

— Die durch Treue und Rache sich krönende Liebe, oder die asiatische Banise. Leipz. Michaelis-Messe.

1718. Tiridates, oder die tyrannische Liebe. Wolfenbüttel.
— — Agrippina, Musik von Händeln, in italiänischer Sprache aufgeführet zu Hamburg. (Hiemit hörte die Verpachtung in Hamburg auf, und der Herr Hofrath Gumprecht, als Schwiegersohn des seel. Herr. Schott, übernahm die Direction der Opern. Das war der zehnte Wechsel.)
— — Der Triumph der Liebe und Beständigkeit, Hamburg.
— — Theodosio, in ital. Sprache, von der Composition der Herren Fux, Gasparini und Caldara. Herr Buchhöfer wurde bey dieser Oper Ballettmeister.
— — Berenice und Trasimedes. Bayreuth.
— — Diomedes, eben daselbst.
— — Porsenna, Braunschweig.
— — Heinrich der Vogler. 1. Theil. eben daselbst.
— — Theophane. Dresden.
— — Die großmüthige Königinn von Sarmatien Amago. Bayreuth.
— — Die von dem Geschicke beorderten Tugenden und Glück bringenden Winde. Ebendaselbst.
1719. Venus und Adonis, Leipzig.
— — Endymion, eben daselbst.
— — Die Satyren in Arcadien, eben daselbst.
— — Theophane, bey hoher Vermählung des Königl. Churprinzen zu Sachsen, mit Ma-

rien

rien Josephen, Erzherzogin zu Oesterreich, in einer italiänischen Oper zu Dresden aufgeführet. 1719. (ins deutsche übersetzt von C. F. Teuchern.)

1719. Der Minister, Fest, Wolfenbüttel.

— — Die getreue Alceste, eben daselbst.

— — Chloris und Thyrsis. Musik vom Conti. Uebersetzt vom D. Gazal. Hamburg.

— — Tigranes, componirt von Gasparini, Conti und Orlandini. Eben daselbst. (Uebersetzt vom D. Gazal.)

— — Alceste, vom Capellm. Schurmann zusammengesetzet, und von Königen in Verse gebracht. Hamburg.

— — Heinrich der Vogler, von verschiedenen Componisten. Der Text von Königen. Eben daselbst.

— — Don Carlos und Sidonia, Weissenfels.

— — Arsine und Sesi, eben daselbst.

— — Celindo, Durlach.

— — Psyche, Braunschweig.

— — Ariss, eben daselbst.

1720. Germanicus, Leipzig.

— — Berenice, eben daselbst. (*)

— — Fredegunda, Braunschweig.

— — Sesostris, König in Egypten. Wolfenbüttel.

— — Roland, erneuert, von verschiedenen Componisten. Hamburg.

— — Rhea Sylvia, compon. von Hofmann. Eben daselbst.

(*) In diesem Jahre haben die Opern zu Leipzig aufgehört.

1720. Jason, erneuert, und aus verschiedenen Componisten zusammengesetzt. Eben daselbst.
— — Cadmus, Braunschweig.
— — Dorinde, Schäferspiel, Wolfenbüttel.
— — Don Quixotte, in dem Mohrengebürge, eben daselbst.
— — Dambas und Euphrasia, Sangerhausen.
— — Bellerophon, Weissenfels.
— — Alamiro und Nerone, Bayreuth.
— — Cadmus und Hermione, Braunschweig.
— — Irene, Hamburg.
— — Das durch Gewalt bekriegte, besiegte, und wieder triumphirende Kronenreich, Bayreuth.
— — Die triumphirende Tugend, Eben Daselbst.
1721. Antiochus, Braunschweig.
— — Don Quixotte im Mohrengebürge, Eben daselbst.
— — Das durch beständige Liebe mit Perlen glücklich verknüpfte Numidien, oder Achmed und Almeide. Weissenfels.
— — Telemach, als das vollkommne Muster eines tugendhaften Helden. Bayreuth. ingleichen Hamburg. componirt von Schurmann.
— — Der unerschrockne Jäger Maximilianus. Sondershausen.
— — Heinrich der Vogler, 2ter Theil. Braunschweig.
— — Socrates, componirt von Telemann. Die Poesie ist von Königen. Hamburg.

1721.

1721. Ulysses, die Musik von Voglern. Eben daselbst.

—— Astarto, componirt von Bononcini, in italiänischer Sprache. Eben daselbst.

—— Zenobia, von Händeln componirt, und übersetzt von Mattheson. Die Mahler waren die Herren Queerfeld und Rabe; der Balletmeister der Herr Thiboust.

1722. In Hamburg übergab der Herr Hofrath Gumprecht das Operdirectorium an den Herrn Grafen von Callenberg, den engelländischen Gesandten Herrn von Wich, den Herrn Conferenzrath von Ahlefeld, den Herrn Gesandten von Wedderkopp, und den Herrn Desmercieres. Das ist der eilfte Periode der hamburgischen Opern.

—— Arsaces, Musik von Orlandini und Amadei; übersetzt von Mattheson. Herr Rabe war allein Mahler, und Battiste der ältere Balletmeister. Hamburg.

—— Sieg der Schönheit. Dieser Sieg bestand in dem alten Gensericus vom Jahre 1693, mit einigen Verbesserungen im Texte, und anitzo componirt von Telemann. Hamburg.

—— Don Quixotte, von dem alten (vom Jahre 1690.) ganz unterschieden. Conti war der Componist, und der Herr Rector Müller der Uebersetzer.

—— Die Krönung Ludewigs des XV. componirt von Viocca. Mattheson hatte den

italiä-

Italiänischen Text dazu eingerichtet. Hamburg.

1722. Ariadne, erneuert und mit vielen italiänischen Arien versehen nach Keysers Composition. Eben daselbst.

— — Ixion, Braunschweig.

— — Das eroberte Jerusalem, oder Armida und Rinaldo, eben daselbst.

— — Leonide, oder die siegende Beständigkeit. Braunschweig.

— — Rudolph von Habspurg. Eben daselbst.

— — Theophane, Bayreuth.

— — Psyche, Copenhagen.

— — Jason, Braunschweig.

— — Telemach und Antiope, Bayreuth.

— — Florens Frühlingsfest, eben daselbst.

1723. Muzio Scevola, italiänisch. Der erste Act ist von Filippo, genannt Pipo; der zweyte vom Bononcini, und der dritte von Händeln. Hamburg.

— — Floridantes, von Händeln componirt. Eben daselbst.

— — Belsazer erster Theil.

— — — 2ter Theil. Musik von Telemann, Poesie von Beccau. Hamburg.

— — Nero, von dem vorigen (von 1705.) ganz unterschieden. Die Musik war vom Orlandini. Mattheson übersetzte die Oper aus dem italiänischen, und fügte einige Arien hinzu, weil ihrer zu wenig waren. Eben daselbst.

1723. Die Herren Directores der hamburgischen Opern trennen sich hier, und überlassen sie dem Herrn Conferenzrath von Alefeld allein. Das ist die zwölfte Abwechselung.

—— Der aus Hungersnoth sich zu lieben bequemende. Prag.

—— Rhea Sylvia, Braunschweig.

—— Das Carneval von Venedig. Hamburg. Man setze das Jahr 1707 zurück.

—— Orto, König in Deutschland, Braunschweig.

—— Der vergötterte Hercules. Wolfenbüttel.

—— Der durch Laban hintergangne, betrübte, aber auch wiederum erfreuete Jacob. Saalfeld.

—— Der Müssenberg, von Stölzlein. Gotha.

—— Die triumphirende Liebe. Weissenfels.

—— Der grosse Alexander. Blankenburg.

—— Telemach, Braunschweig.

—— Cadmus, eben daselbst.

—— Alarich, oder die Strafruthe des verfallnen Roms. Bayreuth.

—— Der richtende Paris. Dresden.

1724. Der Beschluß des Carnevals, von Campra, Conti und Telemann. Hamburg. Der Herr Fabris wurde zum Opermahler bestellet, und zwo Ballettmeisterinnen angenommen, Nahmens Mesd. *Desforges* und *Desgallieres*.

—— Omphale. Musik und Uebersetzung von Telemann. Hamburg.

1724. Das frolockende Großbritannien, componirt von Keyſern; Poeſie von Schwemſchu. Eben daſelbſt.

—— Diane (vom Jahre 1712.) unter dem veränderten Titel Cupido aufs neue aufgeführt zu Hamburg.

—— Damon, componirt von Telemann. Eben daſelbſt.

—— Die heldenmüthigen Schäfer Romulus und Remus, componirt von Porta. Hamburg.

—— Cyrus, Wolfenbüttel.

—— Triumph der Treue, Weiſſenfels.

—— Troja, Braunſchweig.

—— Tomyris, eben daſelbſt.

—— Medea, Braunſchweig.

—— Salomon, eben daſelbſt.

—— Die kluge Verſtellung. Bayreuth.

—— Adelheid, oder die ungezwungene Liebe, eben daſelbſt.

(Die Fortſetzung folgt nächſtens.)

Hiſtoriſch-Kritiſche

Beyträge

zur

Aufnahme der Muſik

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

V. Band.

Sechſtes und leztes Stück

nebſt einem Regiſter.

Berlin,
verlegts Gottlieb Auguſt Lange.
1778.

Inhalt
des
sechsten Stücks.

I. Lamberts Gedanken über die musikalische Temperatur. Aus dem französischen übersetzt.

II. Versuch in Temperaturtabellen.

III. Gebrauch der Temperaturtabellen.

IV. Ueber die geometrischen Verhältnisse der vier und zwanzig musikalischen Intervalle.

V. Anleitung zu einer Methode, die Differenzen der diaton. chromat. und enharmonischen Intervalle, und die aus ihrer Verbindung mit den Intervallen entstehenden Hülfsintervalle der ungleichschwebenden Temperatur, ohne Zirkel und Maaßstab auf dem Claviere zu finden.

I.

Lamberts Gedanken über die musikalische Temperatur.

Aus dem französischen übersetzt.

Diese Gedanken über die musikalische Temperatur sind von dem gelehrten Auctor derselben, dem nunmehro verstorbenen Hrn. Oberbaurath und Prof. **Lambert**, im Jahre 1774 auf der Königl. Berl. Academie der Wissenschaften vorgelesen, und den zwey Jahre nachher gedruckten Mémoires nouveaux de l'Académie &c. einverleibet worden. Etwan ein halbes Jahr vor dem Abdruck dieser Mémoires habe ich, mit Erlaubniß des damals noch lebenden Auctoris, die von ihm in Ansehung der gleichschwebenden Temperatur gemachte merkwürdige Entdeckung, in meinem **Versuch über die Temperatur**, der Welt zuerst bekannt gemacht. Als ich demselben, währendem Abdruck dieses Versuchs, die diesen Punkt und einige Anwendungen auf die ungleichschw. Temperatur betreffenden Aushän-

gebogen communicirte, schickte er mir selbige mit folgender Antwort, deren Einrückung allhier man mir nicht als eine Prahlerey auslegen wolle, zurück:

„Ew. . . . habe ich die Ehre, beyliegende Aus„hängebogen wieder zuzustellen, die ich mit Vergnü„gen durchgelesen habe. Ich habe daraus gesehen, „was das sagen will: *sapienti pauca*, nemlich zu ei„nem vorgegebnen Lehrsatz den Beweis finden; die „dazu dienenden Gründe ordentlich entwickeln; jedes „Stück davon an seinem Orte vortragen; alles von „Seiten der Richtigkeit darlegen, und über dieses „noch die Folgen und fernere Anwendung aufsuchen „und vorzeigen. Ich wünschte würklich mehrere sol„che Commentatores zu haben, und glaube, daß „dem Fortgang und der Ausbreitung der Erkennt„nisse damit sehr gut würde gedienet seyn. Ich ge„denke mir selbst verschiednes davon zu Nutze zu ma„chen." Berlin, den 18. Sept. 1775.

Lambert.

Ich glaube, daß es allen denen, welche die vorhingedachten *Mémoires &c.* mithin die in selbigen befindlichen *Remarques sur le Tempérament en Musique par Mr. Lambert*, nicht Gelegenheit haben zu lesen, und welche leztere mir selbst nicht einmal im Manuscript zu Gesichte gekommen waren, als ich meinen Versuch ꝛc schrieb, angenehm seyn wird, wenn ich ihnen diese Abhandlung in deutscher Sprache mittheile. Einige in dem Original sich findende kleine Druckfehler sind in der Uebersetzung, ohne weitere Anzeige, so fort von mir verbessert worden. Wo ich entweder von der Meinung unsers scharfsinnigen Auctoris abgehe, oder wo mir zu mehrerer Erläuterung seines Operationsplans eine Anmerkung nöthig geschienen, habe ich nicht ermangelt, eine kleine Note zu suppeditiren. Uebrigens kann ich nicht umhin, diejenigen Musiker, welche nicht Phlegma genug haben, sich mit dem Calcul bekannt zu machen, um

diese

dieſe Abhandlung zu verſtehen, und gleichwohl von demjenigen, was ſelbige enthält, unterrichtet zu ſeyn wünſchen, auf den IIten Abſchnitt dieſer Beyträge zu verweiſen, wo ſie verhoffentlich mit wenigerer Mühe ihre Rechnung finden werden.

§. 1.

Die Schwürigkeit, die Quinten und Terzen einer Octave ſo genau als möglich durch die Stimmung zu erhalten, hat ſowohl den theoretiſchen als praktiſchen Tonkünſtler zu allen Zeiten beſchäftigt. Vor Erfindung der Logarithmen war es beynahe nicht möglich, dieſes Problem methodiſch aufzulöſen. Man bemühte ſich tappend dazu zu kommen, und ohne jemals mit demjenigen, was man gefunden hatte, recht zufrieden zu ſeyn. **Pythagoras** gebrauchte keine andere Zahlen als die drey erſten 1, 2, 3, das iſt die Octaven und Quinten. **Ariſtoxenus**, welcher die Schönheit der Terzen empfand, hielte das pythagoriſche Syſtem für zu unvollkommen in der Ausübung, und behauptete, daß man mehr dem Urtheile des Ohrs folgen müßte. Der Gebrauch der nachher eingeführten Zahl 5 diente dazu, um die Terzen aufs genaueſte auszudrücken. Aber die Schwürigkeit, die Terzen und Quinten mit eben denſelben Tönen in dem Octavenſyſtem zuſammen zu paſſen, war beynahe annoch immer eben dieſelbe. Ueber dieſes wird z. E. der Tri-

tonus (c:fis) simpler durch 7:5 oder 10:7, und weit genauer durch 99:70 oder 140:99, als durch 45 : 32 ausgedrücket, dergestalt, daß wenn der Tritonus den Vortheil hätte eine Consonanz zu seyn, man nicht säumen würde, die Primzahlen 7, 11 ꝛc. in dem harmonischen Calcul aufzunehmen, so wie sie der Trompete und dem Waldhorn von Natur eigen sind. 1.)

§. 2.

Eine der wesentlichsten Ursachen, warum man bey den ersten Zahlen 1, 2, 3, 5 stehen geblieben, ist vermuthlich, weil sie die einzigen sind, die man gebrauchen kann, ein musikalisches Instrument nach dem blossen Gehör abzustimmen. Diese Zahlen geben die Einklänge, Octaven, Quinten und Terzen. Vermittelst dieser Consonanzen werden alle Instrumente zum Behuf der Praxis unter sich abgestimmet; und da eben diese Consonanzen die Seele aller Harmonie sind, so

1.) In dem musikalischen Calcul und folglich auf dem Papier, würden die Primzahlen 7, 11, und 13 leicht zu gebrauchen seyn. Aber da die Intervalle, welche durch diese Zahlen ausgedrücket werden sollen, auf allen andern Instrumenten und auch in der Menschenstimme, beynahe ausser der Sphäre der Möglichkeit liegen, und sogar auf dem Clavier nicht ohne eine erstaunliche Menge von Operationen gefunden werden können, so deucht mir, daß jene Primzahlen auch alsdenn unnütz seyn würden, wenn sie Consonanzen, ja sogar wenn sie reine und brauchbare Dissonanzen wären.

so ist solches eine Ursache mehr, warum man den Zahlen 1, 2, 3, 5 und ihren Producten, den ausschliessenden Vorzug vor den andern Primzahlen giebet, so viel Recht auch vielleicht selbige haben, in der künstlichen Musik eingeführt zu werden, so wie sie in der natürlichen statt haben. 11.)

11.) In unserer Musik, so wie solche beschaffen ist, wüßte ich nicht, wozu wir die aus 7, 11 oder 13 entspringenden Töne gebrauchen sollten. Sogar die alten Griechen, welche einige ihrer Töne in sehr unharmonischen und unpraktikabeln Verhältnissen angaben, haben sie nicht einmal gebraucht, auch nicht brauchen können. Denn wenn gleich Archytas aus Tarent ein Klanggeschlecht proponirte, in welchem $8:c = 7:6$, und $c:d$ oder $f:g = 8:7$ war, so hat es dennoch eben die Bewandniß damit, als wenn Malcolm vor etwann funfzig und einigen Jahren eine Temperatur zum Vorschein brachte, worinnen die Verhältnisse 20:19, 19:18, 18:17 und 17:16 paradirten. Alle dergleichen Verhältnisse, wenn auch einige derselben, als die 7, 11 und 13, der Trompete und dem Waldhorn natürlich sind, sind für jede andere Musik, welche auf vernünftige Grundsätze erbauet ist, unnatürlich, und müssen auf jenen Instrumenten selbst durch die Kunst des Blasenden verbessert werden. Ich wünschte, daß diejenigen Musiker, welche für jene falsche Töne des Waldhorns und der Trompete eine Prädilection haben, zum exclusiven Gebrauch dieser Instrumente ein besonderes Musiksystem zu creiren, sich die Mühe nehmen wollten. *Oppositа juxta*

§. 3.

Die Frage ist also, einen gegebenen Ton oder gegebnes Verhältniß *a* vermittelst der Zahlen 2, 3, 5 dergestalt auszudrücken, daß die Formel

$$a = 2^m . 3^n . 5^p$$

entweder völlig genau, oder so genau als man will, aufgelöset werden könne, da die Exponenten m, n, p ganze, entweder positive oder negative Zahlen sind.

§. 4.

Man siehet ohne Mühe, daß dieses Problem von der Natur der diophantischen, aber nicht durchgehends in Rationalzahlen aufzulösen ist. Dieses geschicht nur, wenn *a* eine ganze Zahl oder ein Rationalbruch ist, dessen Nenner und Zähler sich nur durch 2, 3, 5 theilen lassen. In jedem andern Falle kann dieses Problem nur durch die Annäherung aufgelöset werden, und aus dieser Ursache habe ich die Bedingung: so genau als man will, III.) hinzugefüget. Ich bemerke annoch, daß die Grösse *a* in der Musik zwi-

juxta se posita &c. Dieses wäre das einzige Mittel, dem Streit über diese Materie sofort ein Ende zu machen. Da nichts als das Gehör über den Vorzug der so genannten künstlichen und natürlichen Musik erkennen kann, so proponire ich dazu die gesunden Ohren jeder durch keine künstliche Musik verwöhnten Person.

III.) Das ist, je nachdem man mehr oder weniger Decimalstellen berechnet, in einem nähern oder entferntern Grade der Annäherung.

zwiſchen 1 und 2, oder $\frac{1}{2}$ und 1 eingeſchloſſen iſt. Dieſes iſt allezeit möglich, weil man für *m*, welche Zahl man will, zu nehmen die Wahl hat.

§. 5.

Wenn man die Logarithmen gebrauchet, ſo verändert ſich die proponirte Formel in

$$m \log. 2 + u \log. 3 + p \log. 5 = \log. a$$

Da aber die Logarithmen der Zahlen 2, 3, 5 in dem gewöhnlichen Syſtem irrational ſind, ſo kann man dieſes Syſtem dergeſtalt verändern, daß man den log. 2 = 1 machet, und alsdenn wird ſeyn iv.)

log. 2 = 1,000 000 000 000 000
log. 3 = 1,584 962 500 721 156
log. 5 = 2,321 928 094 887 362

iv.) Die in dieſem Syſtem zum Grunde gelegte geometriſche Progreßion iſt 1. 2. 4. 8. 16. 32 u. ſ. w. Es iſt alſo ein binariſches Syſtem, ſo wie das gewöhnliche denariſch iſt. Wenn alſo der log. 1 = 0,0000000 und log. 2 = 1,0000000 ꝛc. ſo wird ſeyn log. 4 = 2,0000000 ꝛc. log. 8 = 3,0000000 ꝛc. log. 16 = 4,0000000 u. ſ. w. Die Logarithmen der Zwiſchenzahlen werden auf eben die Art gefunden, als man ſie zu dem denariſchen Syſtem gefunden hat. (Man ſehe meine Anfangsgründe des Progreßionalcalculs, Seite 90, 91 ſq.) Hier brauchen wir keine andere, als die für 3 und 5, und dieſe hat der berühmte Geometer ſelbſt berechnet. Wenn nach ſelbigem alſo der log. 3 = 1,5849625 ꝛc. ſo wird ſeyn der log. 6 = 2,5849625, der

log.

§. 6.

Dieſes Logarithmenſyſtem iſt ſchicklich genug um die Tonverhältniſſe einer Octave auszudrücken. Weil man aber in dieſem Calcul vornehmlich mit kleinen Differenzen zu thun hat, welche von den Zahlen 2, 3, 5 zwiſchen den in der heutigen Muſik gebräuchlichen zwölf halben Tönen einer Octave hervorgebracht werden, ſo wird es beſſer ſeyn, den log. 2 = 12 zu machen. Alsdenn wird ſeyn

log. 2 = 12,000 000 000 000 000
log. 3 = 19,019 550 008 653 870
log. 5 = 27,863 137 138 648 344

In dieſem Syſtem v.) wird die Octave durch 12, und jeder halbe Ton der gleichſchwebenden Temperatur log. 9 = 3,1699250, der log. 12 = 3,5849625 u. ſ. w. Wenn ferner der log. 5 = 2,3219280, ſo wird ſeyn der log. 10 = 3,3219280; der aus 3. 5 zuſammengeſetzte log. 15 = 3,9068905 und ſo weiter.

v.) Dieſes Syſtem wird gefunden, wenn die Logarithmen des im §. 5. zuerſt vorgeſchlagenen Syſtems mit 12 multipliciret werden. Wenn allhier log. 1 = 0,0000000 und der log. 2 = 12,0000000, ſo iſt der log. 4 = 24,0000000, der log. 8 = 36,0000000 u. ſ. w. Da nun der Zwiſchenlogarithme 3 = 19,0195500, und der von 5 = 27, 8631371: ſo iſt der log. 6 = 31,0195500, log. 9 = 38,0391000, log. 10 = 39,8631371 u. ſ. w. Wenn man die Differenz der Logarithmen 2 und 1 durch 12 theilet, ſo kömmt der Logarithme 1,0000000 für den Wehrt

peratur durch die Einheit vorgeſtellet. Hierdurch wird man ſehr leicht finden, um wie viel jede andere Temperatur von der gleichſchwebenden unterſchieden iſt. Es ſey z. E. das Verhältniß 45 : 32, welches dem Tritonus, oder dem ſechſten halben Tone der Octave ſehr nahe kömmt. Es wird ſeyn $45 = 3 \cdot 3 \cdot 5$. Alſo

2 log. 3 =	38,039 100 017 307 740
log. 5 =	27,863 137 138 648 344
log 45 =	65,902 237 155 956 084
log. 32 = 5 l. 2 =	60,000 000 000 000 000
	5,902 237 155 956 084
Triton. aequal. =	6,000 000 000 000 000
Differenz =	0,097 762 844 043 916

Dieſe Differenz iſt ungefähr der 10te Theil eines halben Tons.

§. 7.

Ich werde dieſe Logarithmen gebrauchen, um die Quinten und Terzen gegen einander zu vers

 gleichen,

Wehrt eines halben Tons. Man ſetze ſelbigen 12 mal hintereinander dem log. 1 zu, ſo wird ſich die gleichſchwebende Temperatur in den vollkommenſten Logarithmen darlegen, und in ſelbiger ſeyn c = log. 0,0000000 ꝛc.

1ſter	halbe Ton	=	log. 1,0000000
2ter	— —	=	log. 2,0000000
3ter	— —	=	log. 3,0000000
4ter	— —	=	log. 4,0000000
5ter	— —	=	log. 5,0000000
6ter	— —	=	log. 6,0000000
7ter	— —	=	log. 7,0000000 u. ſ. w.

gleichen, und um einen gewissen und beständigen Vergleichungspunkt zu haben, die gleichschwebende Temperatur zum Grunde legen. In diesem Falle werde ich für die Quinten haben

log. 3 = 19,019 550 008 653 870
log. 2 = 12,
log. (3:2) = 7,019 550 008 653 870
die gleichs. Quinte = 7,
Differenz = 0,019 550 008 653 870

Wenn man diese Differenz mit 12 multiplicirt, so findet man, daß zwölf reine Quinten so viele gleichschwebende Quinten, oder den Wehrt von 7 Octaven, um = 0, 234 600 103 846 440 excediren. Dieser Logarithme ist das Maaß des ditonischen Commatis 531441 : 524288.

§. 8.

Was die grossen Terzen betrift, so findet man ebenfalls

log. 5 = 27,863 137 138 648 344
log. 4 = 24,
log. (5:4) = 3,863 137 138 648 344
die gleichschwebende grosse Terz = 4,
Differenz = 0,136 862 861 351 656

Die grosse Terz hat also einen Defect, während der Zeit die Quinte, aber vielweniger als die Terz, im Excesse fehlet; und da die kleine Terz 6:5 die Differenz der Quinte und grossen Terz ist, so findet man ohne Mühe, daß sie einen

—Excess

Exceß hat, und daß dieser Exceß die Summe des Quintenexceßes und des Defects der großen Terz ist. Aus dieser Ursache ist es nicht nöthig die kleinen Terzen besonders zu berechnen, und wir brauchen uns nur an der Quinte und großen Terz, das ist an 2, 3, 4, 5 zu halten.

§. 9.

Da die Quinten also zuviel und die großen Terzen zu wenig haben, so siehet man, daß der Exceß einer gewissen Anzahl von Quinten durch den Defect einer gewissen Anzahl von großen Terzen mehr oder weniger ersetzet werden kann. Dieserhalb darf man nur das Verhältniß zwischen dem Quintenexceß = 0,019 550 008 653 870 u. dem Def. der gr. T. = 0,136 862 861 351 656 durch einen stetigen Bruch ausdrücken. Dieser wird seyn

$$= \cfrac{1}{7 + \cfrac{1}{1527 + \cfrac{1}{3 + \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{30 + \text{cet.}}}}}}$$

und der genaue Werth dieses Bruchs ist

$$= \frac{28.\log.2 - 12.\log.5}{12.\log.3 - 19.\log.2}$$

dergestalt daß derselbe ins Unendliche fortgeführet werden kann.

§. 10.

§. 110.

Es ergeben sich aus diesem Bruche folgende Verhältnisse zwischen der Anzahl der sich einander compensirenden Quinten und großen Terzen:

Große Terzen.	Quinten.
1 . . .	7
1527 . . .	10690
4582 . . .	32077
6109 . . .	42767
187852 . .	1295087
ꝛc.	ꝛc.

das ist, daß der Exceß von sieben Quinten sehr nahe durch den Defect einer großen Terz ersetzet wird. Denn wenn man den Defect der Terz $= 1$ machet, so wird der Quintenexceß seyn

$$\frac{1}{7} - \frac{1}{7.10690} + \frac{1}{10690.32077} - \frac{1}{32077.42767} + \frac{1}{42767.1295087} - \text{ꝛc.}$$

dergestalt, daß man nur auf eine Anzahl von 1527 großen Terzen oder 7 mal $1527 = 10689$ Quinten, eine Quinte mehr nehmen muß. Da man in der praktischen Musik nicht so viele Terzen und Quinten gebrauchet, so ist das Verhältniß von 1 zu 7 mehr als hinlänglich. Der dabey vorgehende Fehler ist unvernehmlich, wenn man, um ein Instrument zu stimmen, auch 10689 Quinten brauchte, und man die Quinte wegliesse, welche man mehr nehmen müßte.

Denn

Denn der Quintenfehler beträgt nicht mehr als $\frac{1}{12}$ des ditoniſchen Commatis oder circa den $\frac{1}{100}$ Theil eines ganzen Tons. Wir wollen ſehen, was für einen Gebrauch wir von dieſer Annäherung machen können.

§. 11.

Ich werde den Exceß einer Quinte mit der Einheit bezeichnen, und der Defect einer großen Terz wird alsdenn ſehr nahe ſeyn $= -7$. Man könnte nach aller Strenge dieſen Defect zu $= -7 - y$ machen, um die kleine Größe y, welche nicht mehr als $\frac{1}{1527}$ der von mir zum Grunde gelegten Einheit ausmachet, mit in Anſchlag zu bringen. Da die Octave allezeit vollkommen rein ſupponiret wird, ſo iſt der Exceß oder Defect derſelben $= 0$, und in Rückſicht hierauf kömmt ſelbige nicht in Betracht.

§. 12.

Es ſey alſo der Generalausdruck der Zahlen und harmoniſchen Verhältniße

$$2^m . 3^n . 5^p = a$$

Dieſer Ausdruck enthält n Quinten und p große Terzen. Es wird alſo ſeyn

für n Quinten der Exceß . . . $+ n$
für p große Terzen der Defect . . $- 7p$

Dieſer Ausdruck a differiret alſo von demjenigen, was die gleichſchwebende Temperatur giebet, um $+ n - 7p = \Delta a$ Einheiten, oder um $(n - 7p)$ mal der Exceß einer Quinte gerechnet. Wenn nun

eine

eine Quinte aus 7, und eine große Terz aus 4 halben Tönen bestehet, so folget, daß wenn man n Quinten und p große Terzen nacheinander zählet, man überhaupt haben wird

$$7n + 4p = 12Q + q \text{ halbe Töne.}$$

Ich verstehe hier durch Q die Anzahl der in $7n + 4p$ enthaltnen Octaven.

§. 13.

Diese Anzahl Q wird so wie q, durch das gegebne Verhältniß a und durch den Exponenten m bestimmet, dergestalt, daß man überhaupt setzet

$$\frac{3^n \cdot 5^p}{2^n + 2^p} = a.\ 2^Q$$

Wenn also a größer als 2 ist, so nimmt man den Logarithmen von a, und dividirt denselben durch log. 2. Der Quotient wird seyn $= Q$ und das Residuum $= q$. Wenn dieses Residuum wiederum durch ein Zwölftheil des log. 2 getheilet wird, so giebet der Quotient die Anzahl der halben Töne, welche das Verhältniß a über die Q Octaven in sich fasset; und wenn der Rest durch den Logarithmen des ditonischen Commatis getheilet wird, so wird der Quotient annoch die Anzahl der Commatum geben, welche das Verhältniß a über die Octaven und halben Töne enthält. Wenn endlich das lezte Residuum durch $\frac{1}{12}$ diton. Comm. getheilet wird, so bekömmt man die Anzahl der Zwölftheile des

Com-

Commatis, welche das Verhältniß a annoch begreift, zum Quotienten. Da dieſe Zwölftheile die von uns zum Grunde gelegten Einheiten ſind, ſo braucht man die Schärfe nicht weiter zu treiben. Man kann zu dieſen Berechnungen die gewöhnlichen Logarithmen oder jedes andere gefällige Syſtem gebrauchen. Das im §. 6 von mir angegebne dürfte wohl einige Vorzüge haben. Ich werde fortfahren es zu gebrauchen.

§. 14.

Es ſey das Verhältniß $a = 7$, und es ſoll ſelbiges durch Octaven, Quinten und große Terzen ſehr genau ausgedrücket werden. Man wird haben

$$\log. 7 = 33,68825906$$

welches 33 hälbe Töne, oder 2 Octaven und 9 halbe Töne, nebſt 0,68825906 Decimaltheilen eines halben Tons giebet. Wenn man dieſe Theile durch den Quintenexceß 0,01955000865 ꝛc. (§. 9.) theilet, ſo bekömmt man 35 Einheiten oder Quintenexceſſe zum Quotienten. Laſſen wir die Anzahl der Octaven unbeſtimmt, ſo ergeben ſich aus dieſen Datis die beyden Gleichungen

$$n - 7p = 35$$
$$7n + 4p = 12\ Q + 9\ \text{ꝛc.}$$

wo die Zahl 7 über eine gewiſſe Anzahl von Octaven und 9 halben Tönen einen Exceß von 35 Einheiten enthält. Wenn man aus dieſen beyden Gleichungen den Buchſtaben n heraushebet,

ſo

so kömmt $12Q = 236 + 53p$. Diese Gleichung muß in ganze Zahlen aufgelöset werden, dergestalt daß $Q = 20 - \frac{4 - 53p}{12} =$ ganze Zahl. Die geringsten Wehrte, welche man für p findet, sind

$$p = -4 \qquad p = +8$$

Daraus entsteht

$$Q = +2 \qquad Q = +55$$
$$n = +7 \qquad n = +91$$

Nach der ersten Auflösung werden also sieben Quinten weniger vier große Terzen erfordert. Das macht

$$\left(\frac{3}{2}\right)^7 \cdot \left(\frac{4}{5}\right)^4 = \frac{3^7 \cdot 2}{5^4} = \frac{4374}{625} = 7 - \frac{1}{625}$$

oder

log. 2 + 7 log. 3 = 145, 13685006
4 log. 5 = 111, 45254855
33, 68430151
Es ist aber log. 7 = 33, 68825906
0, 00395755

Diese Differenz beträgt nicht mehr als $\frac{1}{252}$ Theil eines halben Tons, oder $\frac{1}{512}$ des diton. Commatis.

Die zweyte Auflösung erfordert 91 Quinten und 8 große Terzen.

Das

Das giebt

91	log. 3	=	1730,7790507876
— 8	log. 5	=	— 222,9050971092
			1953,6841478968
160	log. 2	=	1920,
			33,6841478968
Es iſt aber	log. 7	=	33,6882590613
			0,0041111645

Diſe Differenz iſt beynahe derjenigen gleich, welche die erſte Auflöſung giebet. Die Urſache warum ſie nicht völlig eben dieſelbe iſt, iſt folgende. Wenn wir einerſeits den Exceß des Log. 7 über 33 halbe Töne evalviret haben, ſo haben wir die runde Zahl von 35 Einheiten oder Quintenexceſſen genommen; und auf der andern Seite iſt der Defect der großen Terz um etwas weniges gröſſer als das Septuplum des Quintenexceſſes. Sobald man dieſe doppelte Auslaſſung in Rechnung bringet, iſt der Calcul richtig. Ich habe einen Verſuch gemacht, um mich von der Gewißheit deſſelben zu überzeugen. Uebrigens iſt die erſte Auflöſung der zweyten vorzuziehen, weil nur eine kleine Anzahl von Quinten und Terzen dazu erfordert wird.

§. 15.

Nach demjenigen, was wir geſehen haben, wird man ohne Schwürigkeit das Problem auflöſen: dem Claviere durch Hülfe der bloſſen Octaven, Quinten und großen Terzen

die gleichschwebende Temperatur mitzutheilen. Es wird seyn

$$n - 7p = o$$
$$7n + 4p = 12Q + q$$

Wenn man n heraushebet, VI.) so kömmt

$$53p = 12Q + q$$

oder

$$Q = \frac{53p - q}{12} = 4p + \frac{5p - q}{12} = \text{ganze Zahl},$$

woraus man folgende Wehrte herleitet, welche die kleinsten von allen sind:

Quinten. n	Gr. Terzen. p	Halbe Töne q	Ton.
o	o	o	C
+ 7	+ 1	+ 5	F
+ 14	+ 2	+ 10	B
+ 21	+ 3	+ 3	Es (Dis)
+ 28	+ 4	+ 8	Gis
+ 35	+ 5	+ 1	Cis
+ 42	+ 6	+ 6	Fis
— 7	— 1	+ 7	G
— 14	— 2	+ 2	D
— 21	— 3	+ 9	A
— 28	— 4	+ 4	E
— 35	— 5	+ 11	H
— 42	— 6	+ 6	Fis

§. 16.

VI.) Das heißt: dadurch aus der Gleichung herausbringet, daß an seine Stelle $7p$ gesetzet wird. Weil

§. 16.

Um von dieſer Tabelle Gebrauch zu machen, fänget man an von welchem Ton man will, und ſtimmet die folgenden ſieben Quinten, z. E.

C... G... D... A... E... H... Fis... Cis

Hiezu die groſſe Terz Cis... Eis, welche mit dem Ton F einerley iſt, und der Ton F wird gleichſchwebend temperiret ſeyn. (So oft eine Quinte den Umfang einer Octave überſchreitet, ſtimmet man das höchſte Ende derſelben eine Octave herunter, und fähret hernach mit den Quintenoperationen fort.) Nun fänget man von dem Tone F wieder an, und wenn wiederum ſieben Quinten und ein groſſe Terz geſtimmet werden, ſo kömmt man zum Tone B, welcher auch gleichſchwebend ſeyn wird. Ein auf dieſe Art ſechsmal wiederholter Proceß wird nach und nach die Töne C, F, B, Es oder Dis, Gis, Cis, Fis, alle gleichſchwebend, geben. Nach dieſem gehet man wiederum zum C zurück und nimmt die Quinten und groſſen Terzen rückwärts, das iſt abſteigend, um die andern Töne G, D, A, E, H gleichſchwebend zu erhalten. Ich ſtelle den ganzen Proceß in folgender Tabelle vor:

Weil nemlich $n - 7p = 0$
ſo iſt $n = 7p$
folglich $7n = 49p$
und $7n + 4p = 53p = 12Q + q$.

C	G	D	A	E	H	Fis	Cis	F
F	C	G	D	A	E	H	Fis	B
B	F	C	G	D	A	E	H	Dis
Dis	B	F	C	G	D	A	E	Gis
Gis	Dis	B	F	C	G	D	A	Cis
Cis	Gis	Dis	B	F	C	G	D	Fis

C	F	B	Dis	Gis	Cis	Fis	H	G
G	C	F	B	Dis	Gis	Cis	Fis	D
D	G	C	F	B	Dis	Gis	Cis	A
A	D	G	C	F	B	Dis	Gis	E
E	A	D	G	C	F	B	Dis	H

Man merke, daß wenn die gleichschwebende Temperatur nach dieser Methode executiret werden soll, es gut ist, einen Doppelflügel dazu zu nehmen, und wenn man auf dem einen Griffbrett einen Ton gefunden hat, solchen sofort auf das andere zu übertragen VII.) Man stimmet das C auf beyden Griffbrettern oder Clavieren in den Einklang; suchet auf dem ersten die gleichschwebenden Töne F, B, Dis, Gis, Cis, Fis, G, D, A, E, H, und stimmet das zweyte Clavier darnach in der Ordnung, als man diese Töne gefunden hat. Ist aber der Flügel nur einfach, so transponiret man die gleichschwebenden Töne in die Octaven derselben. VIII.) §. 17.

VII.) Auf einem einfachen, das ist nur mit einem Griffbrett versehenen Flügel überträget man die Töne von einem Register auf das andere.

VIII.) Man sehe meinen Versuch über die Temperatur, (§. 135 folgg.) wo der ganze Proceß mechanisch vor Augen geleget worden.

§. 17.

Die gleichſchwebende Temperatur für 24 Viertheiltöne giebet folgende zwey Gleichungen, worinnen p, q, n die Viertheiltöne bezeichnen,

$$n - 7p = 0$$
$$14n + 8p = 24Q + q,$$

Hieraus $Q = 4p + \frac{10p - q}{24} =$ ganze Zahl.

Da dieſe Bedingung nur alsdenn ſtatt findet, wenn q eine gerade Zahl iſt, ſo erhellet, daß man auf dieſe Art nur den 2, 4, 6 = 22ſten Viertheilton, das iſt, die halben Töne der Octave findet. Um alſo den 1, 3, 5, 7 = 23ſten Viertheilton zu finden, muß man anders verfahren.

§. 18.

Man kann alſo anſtatt der proponirten Gleichungen, und zwar weit genauer, nehmen

$$n - (7 + \tfrac{1}{1527})\,p = 0$$
$$14n + 8p = 24Q + q$$

hieraus folget $\frac{53449}{5345}p = 24Q + q$

oder aber, wenn man ſetzet $p = 5345r$,

$$53449r = 24Q + q$$

dieſes giebet $Q = 2227r + \frac{r - q}{24} =$ ganze Zahl.

Es iſt alſo genug $r = q$ zu machen, und jedem dieſer Buchſtaben den Wehrt von $\pm$ 1, 2, 3, 4, = 12

$4, \circ = 12$ zu geben. Man wird in dieſem Falle haben

Quinten.	Große Terzen.	Viertheiltöne.
n	p	q
$+ 10690$	$+ 1527$	$+ 1$
$+ 21380$	$+ 3054$	$+ 2$
$+ 32070$	$+ 4581$	$+ 3$
ꝛc.	ꝛc.	
$- 10690$	$- 1527$	$- 1$
$- 21380$	$- 3054$	$- 2$
$- 32070$	$- 4581$	$- 3$
ꝛc.		

So genau dieſes Syſtem iſt, ſo iſt es wegen der vielen dazu nöthigen Quinten und Terzen in der Ausübung nicht zu gebrauchen.

§. 19.

Es iſt ein ander Mittel die Ausübung zu erleichtern übrig. Wir wollen annehmen, Δa bedeute einen Viertheilton. Das giebt die runde Zahl $26 = \Delta a$; denn nach aller Schärfe ſollte $\Delta a = 25, 575 \ldots$ ſeyn; und alsdenn können wir die Gleichungen

$$n - 7p = 26$$
$$7n + 4p = 12\,Q + q,$$

worinnen die Buchſtaben n, p, q die halben Töne bezeichnen, gebrauchen. Wenn man n herausshebet, ſo iſt

$$Q = 4p + 15 = \frac{5p - q + 2}{12}$$

Dadurch

Dadurch findet man

Halbe Töne. q.	Quinten. n	Gr. Terzen. p	Viertheiltöne. $2(q+\frac{1}{2})$
0	+ 40	+ 2	1
1	+ 75	+ 7	3
2	+ 26	+ 0	5
3	+ 61	+ 5	7
4	+ 12	— 2	9
5	+ 5	— 3	11
6	— 2	— 4	13
7	+ 33	— 1	15
8	+ 68	+ 6	17
9	+ 19	— 1	19
10	+ 54	+ 4	21
11	— 9	— 5	23

Wenn einer dieſer Viertheiltöne ix.) gefunden iſt, ſo kann man ihn zum Grunde legen; und wenn man von ſelbigen an ſieben Quinten und eine Terz abzählet, und da wo es nöthig iſt die Octaven abzieht, ſo wird man von dem zum Grunde gelegten Ton die Quarte haben. Von dieſer Quarte zählet man wiederum ſieben Quinten und eine große Terz, um die Quarte dieſer Quarte zu bekommen. Wenn man dieſe Operation eilfmal wiederholet, ſo wird man alle eigentliche Viertheiltöne, das iſt diejenigen haben, welche zwiſchen den zwölf halben Tönen der Octave liegen. Dieſe leztern werden nach der im §. 16 dargelegten Methode gefunden.

ix.) Man ſehe was im IIten Abſchnitt dieſer Beyträge (§. 3.) von dieſen Viertheiltönen geſaget wird.

§. 20.

Da dieses System von Viertheiltönen nicht mehr Mode ist, so kehre ich zu dem unsrigen von 12 halben Tönen zurück. Diejenigen welche die gleichschwebende Temperatur als zu einförmig verwerfen, dürfen sich nur erklären, um wie viele Quintenexcesse sie jeden halben Ton der Octave höher oder tiefer, als in der gleichschwebenden Temperatur, verlangen. Die Formeln

$$n - 7p = \Delta a$$

$$Q = 4p \pm \frac{5p - q + 7.\Delta a}{24} = \text{ganze Zahl}$$

werden dienen, die Anzahl der Quinten und großen Terzen zu finden, welche man entweder auf- oder absteigend abzuzählen hat, um jeder Seyte den verlangten Ton zu geben. Laßt uns setzen, daß die Quinten F, C, G, D, A, E, H, Fis (das ist fc, cg, gd, da, ae, eh, hfis) rein, das ist in dem Verhältniß 3:2 seyn sollen. Man wird ohne Mühe finden, daß die übrigen fünf Quinten nach und nach um die 6 Excesse, welche die 6 ersten Quinten geben, erniedriget werden müssen; und hiezu wird man auf folgende Art gelangen:

	C	cis	D	dis	E	F	fis	G	gis	A	B	H
$\Delta a =$	+0	+5	+2	+2	+4	−1	+6	+1	+3	+3	+0	+5

Wenn man diese Wehrte in den beyden Gleichungen substituiret, so wird man für den geringsten Wehrt von p und n finden:

	Δa	q	p	n		Δa	q	p	n
C	0	0	0	0	Fis	6	6	+ 0	+ 6
Cis	5	1	— 2	— 9	G	1	7	— 0	+ 1
D	2	2	+ 0	+ 2	Gis	3	8	— 5	— 32
Dis	2	3	+ 1	+ 5	A	3	9	+ 0	+ 3
E	4	4	+ 0	+ 4	B	0	10	+ 2	+ 14
F	1	5	— 0	— 1	H	5	11	+ 0	+ 5

In dieſem Syſtem ſind die 7 Quinten F, C, G, D, A, E, H, Fis rein, und die andern nicht mehr als höchſtens um $\frac{1}{4}$ Com. dit. erniedriget worden. x.) Es findet ſich annoch in den groſſen Terzen eine groſſe Verſchiedenheit. Sie ſind alle mehr oder weniger erhöhet worden, und es giebt nicht mehr als vier, welche um das ſyntoniſche Comma (81 : 80) zu hoch wären.

x.) Es verſtet allhier ein kleiner Irthum, indem von den fünf lezten Quinten die von gis : dis um ſechs Zwölftheil Comm. dit. ab- und es : b um ein Zwölftheil aufwärts ſchwebet. Die Quinte fis : cis ſchwebet, wie ſie ſoll, $\frac{2}{12}\Lambda$; die Quinte cis : gis $\frac{3}{12}\Lambda$ und b : f $\frac{1}{12}\Lambda$. Es kömmt aber der obige Irthum von dem Tone *dis* her, deſſen Entfernung von dem gleichſchwebenden *dis* zu + 2 angegeben worden. Dieſer Ton muß nemlich in der Structur nur zu + 1 angenommen werden, als:

C cis D dis E

$\Delta a = +0 +5 +2 +1 +4$ u. ſ. w.

und der geringſte Wehrt für *p* und *n* wird alsdenn ſeyn, wie folget:

	Δa	q	p	n
dis	1	3	+4	+29

§. 21.

Die reinen Quinten in diesem System gehören den am meisten gebräuchlichen tonischen Noten zu. Aber eben diese Reinigkeit ist Ursach, warum die großen Terzen c e, d fis, f a, g h um den Wehrt des syntonischen Commatis, oder um 11 Quintenexcesse zu hoch sind. Es scheinet also, daß man, um die Mittelstrasse zu gehen, besser thun würde, den Quinten etwas abzunehmen, damit die großen Terzen ihrer Reinigkeit desto näher kommen können. Dieses wird geschehen, wenn man die Seyten nach folgender Art ordnet:

C cis D dis E F fis G gis A B H
$\Delta a = 0 - 5\ 0 - 3 - 2 - 1 - 4\ 1 - 4 - 1 - 2 - 3$

In diesem System sind die Quinten G, D, A, E, H, fis, cis eine jede um $\frac{1}{6}$ diton. Comm. erniedriget worden; die andern sind rein. Die großen Terzen sind alle scharf; die von g h, d fis, a cis sind es nur um $\frac{1}{4}$ diton. Comm., die von c e und e gis um $\frac{5}{12}$, die andern etwas mehr; aber keine darunter ist um mehr als $\frac{11}{12}$ dit. Com̃. oder um das synton. Comma 81 : 80 erhöhet worden. Um das Clavier hiernach zu stimmen, hat man

	p	n	q
G	+0	+1	7
C	+0	+0	0
F	+0	−1	5
B	+0	−2	10
Dis	+0	−3	3
Gis	+0	−4	8

	p	n	q
Cis	+0	−5	1
Fis	+2	+10	6
H	+4	+25	11
E	+6	+40	4
A	−4	−29	9
D	−2	−14	2

§. 22.

§. 22.

Wenn man aber die großen Terzen FA, CE, GH, D Fis, gleich haben will, dergeſtalt daß ſie ſich ſo wenig als möglich von ihrer natürlichen Reinigkeit entfernen, ſo muß man in Anſehung der Quinten eine andere Temperatur ſuchen. Es ſey t die Anzahl der Quintenexceſſe, um welche jede dieſer Terzen ſchwächer als in der gleichſchwebenden Temperatur ſeyn ſoll. Es ſey annoch y, z, x die Anzahl der Quintenexceſſe, um welche die Töne F, G, D von der gleichſchwebenden Temperatur differiren. Laßt uns die 12 halben Töne der Octave nach der Ordnung der Quinten ſtellen, und wir werden bekommen:

halbe Töne	C	G	D	A	E	H	Fis	Cis	Gis	Dis	B	F
$\Delta a =$	o	z	x	y−t	−t	z−t	x−t					y

Hier ſiehet man, daß die Quinten von Fis bis F von denen zwiſchen F und Fis genugſam verſchieden ſeyn können. Man kann ſogar fragen, ob dieſe nicht einander gleich ſeyn können. Dieſes kann geſchehen. Denn da der Exceß der Quinte $CG = z$, ſo wird derſelbe für die andern Quinten eben derſelbe ſeyn, wenn man machet

für FC . . . $z = -y$
für GD . . . $z = x - z$, folglich $x = 2z$
für DA . . . $z = y - t - x$, folgl. $t = -4z$

Dieſe Wehrte ſind annoch für die Quinten A, E, H, Fis hinlänglich; alſo hindert uns nichts dieſe Quinten gleich zu machen, obgleich ſolches übrigens nicht ausdrücklich nöthig iſt. Machen wir ſie gleich, ſo haben wir

C	G	D	A	E	H	Fis	Cis	Gis	Dis	B	F
o	z	$2z^2$	$3z^3$	$4z^4$	$5z^5$	$6z^6$					$-z$

und vertheilen wir die Differenz zwischen Fis und F zur Hälfte, so ist

$\Delta a =$	C	G	D	A	E	H	Fis	Cis	Gis	Dis	B	F
o	z	2z	3z	4z	5z	6z	4,6.z	3,2 z	1,8.z	0,4z	$-z$

Es bleibt also die Bestimmung des Wehrts von z übrig. Ich bemerke zuvörderst, daß derselbe negativ seyn muß, weil $t = -4z$. Hernach verlangt man, daß die Quinten nicht sogar erniedriget werden sollen. Aus dieser Ursach muß die Differenz jeder der fünf lezten Quinten höchstens nicht mehr als $= 1$ seyn. Dieses giebet

$$-1,4z = 1$$

$$z = -\tfrac{5}{7}.$$

Die Temperatur wird also seyn

$\Delta a =$	C	G	D	A	E	H	Fis	Cis	Gis	Dis	B	F
o	$-\frac{5}{7}$	$-\frac{10}{7}$	$-\frac{15}{7}$	$-\frac{20}{7}$	$-\frac{25}{7}$	$-\frac{30}{7}$	$-\frac{23}{7}$	$-\frac{15}{7}$	$-\frac{9}{7}$	$-\frac{2}{7}$	$+\frac{5}{7}$

oder mit Vermeidung der Brüche

o | −1 | −1 | −2 | −3 | −4 | −4 | −3 | −2 | −1 | o | +1

In diesem System sind die fünf Quinten fis cis, cis gis, gis dis, es b, und b f rein; die andern aber um $\frac{1}{12}$ oder höchstens um $\frac{2}{12}$ dit. Comm. erniedriget. Die großen Terzen F A, C E, G H, D Fis sind um $\frac{1}{3}$ dit. Comm. erhöhet, und der Excess der andern gehet von $\frac{1}{2}$ bis $\frac{11}{12}$ Comm. dit. Für diese Temperatur findet man folgende Wehrte:

	C	G	D	A	E	H	Fis	Cis	Gis	Dis	B	F
$q=0$		7	2	9	4	11	6	1	8	3	10	- 5
$\Delta a=0$		− 1	− 1	− 2	− 3	− 4	− 4	− 3	− 2	− 1	0	+ 1
$p=0$		− 2	− 3	− 5	+ 5	+ 3	+ 2	+ 2	+ 2	+ 2	+ 2	+ 2
$n=0$		−15	−22	−37	+32	+17	+10	+11	+12	+13	+14	+15

§. 23.

Da ſich in denen Syſtemen, welche ich erörtert habe, Töne befinden, zu deren Abſtimmung eine ziemliche Anzahl von Quinten und großen Terzen erfordert wird, ſo wollen wir unterſuchen, welche Temperatur wohl in Abſicht hierauf die wenigſten Operationen erfordert, und welche deſſen ungeachtet nicht viel von der gleichſchwebenden unterſchieden ſeyn möchte. Man nehme dieſerwegen in der Formel

$$\frac{5p - q + 7.\Delta a}{12} = \text{ganze Zahl}$$

für q nach und nach die Wehrte 0, 1, 2, 3 .. 11, und beſtimme Δa und p dergeſtalt, daß dieſe Wehrte die kleinſten poſitiven und negativen Zahlen machen, und ſolche der Bedingung ein Genüge thun, eine ganze Zahl zum Quotienten zu geben. Nachhero wird man n vermittelſt der Gleichung $n = 7p + \Delta a$ finden. Hier ſind die von mir gefundenen Wehrte:

q	Δa	p	n
0	0	0	0
1	− 3	+ 2	+11
2	0	− 2	−14
....	+ 1	− 1	− 6
....	+ 2	0	+ 2
3	− 1	+ 2	+13
....	− 2	+ 1	+ 5
....	− 3	0	− 3

q	Δa	p	n
4	+ 3	− 1	− 4
5	0	+ 1	+ 7
....	− 1	0	− 1
....	− 2	− 1	− 9
6	± 3	∓ 3	∓ 18
7	0	− 1	− 7
....	+ 1	0	+ 1
....	+ 2	+ 1	+ 9

q	Δa	p	n
8	— 2	+ 2	+12
...	— 3	+ 1	+ 4
9	+ 1	— 2	—13
...	+ 2	— 1	— 5
...	+ 3	0	+ 3
10	0	+ 2	+14
...	— 1	+ 1	+ 6
...	— 2	0	— 2
11	+ 2	— 3	—19
...	+ 3	— 2	—11

Wenn man die Fälle nimmt, in welchen n so klein als möglich ist, so wird man folgendes System haben:

	C	G	D	A	E	H	Fis	Cis	Gis	Dis	B	F
Δa = o	1	+2	+3	+3	+ 3	%	— 3	—3	—3	—2	—1
p = o	o	o	o	—1	— 2	*	+ 2	+1	o	o	o
n = o	1	+2	+3	—4	—11	*	+11	+4	—3	—2	—1

Ich habe die Wehrte für den sechsten halben Ton Fis unbestimmt gelassen, um die Operation abzukürzen, und weil dieser Ton sich von selbsten aus den Quinten H Fis Cis ergiebet. Ueber dieses erfordert die ganze Anordnung dieses Systems, daß man für Fis setze Δa = o, dergestalt daß dieser Ton mit dem gleichschwebenden Fis übereinkomme. Auf diese Art werden die Quinten esb, bf, fc, cg, gd, da rein, das ist in dem Verhältniß 3 : 2 seyn. Die Quinten h fis, fis cis werden um $\frac{1}{3}$ Com. dit., und die andern Quinten ae, eh, cis gis, gis dis um $\frac{1}{12}$ Comm. dit. abwärts schweben. Die Terzen A Cis, E Gis, H Dis schweben nur $\frac{1}{12}$ Com. dit. über

sich

ſich, die andern mehr, wiewohl keine darunter iſt, welche um den Wehrt xi) des ditoniſchen Commatis das Verhältniß 5 : 4 übertrete.

§ 24.

xi.) Ich füge zur Geſellſchaft folgende ungleichſchwebende Temperatur hinzu:

	△ a	q	p	n		△ a	q	p	v
c	0	0	0	0	fis	+ 4	6	— 2	— 10
g	1	7	— 1	— 7	cis	+ 5	1	— 2	— 9
d	+ 1	2	— 1	— 6	gis	+ 6	8	— 2	— 8
a	+ 2	9	— 1	— 5	dis	+ 3	3	— 0	— 3
e	+ 3	4	— 1	— 4	b	— 2	10	— 0	— 2
h	+ 3	11	— 2	— 11	f	— 1	5	— 0	— 1

Es kömmt bey dieſer Temperatur darauf an, daß man eine um $\frac{10}{12}$ Comm. dit. erniedrigte Quinte, und drey, eine jede, um $\frac{11}{12}$ Com. dit. erniedrigte kleine Terzen verdauen kann. Wem mein Verſuch über die Temperatur bekannt iſt, wird leicht erachten, daß ich ſie nicht empfehlen werde. Sie hat kein weiteres Verdienſt, als 1) daß die böſe Quinte von $\frac{10}{12}$ Δ nicht in diejenigen Töne, nach welchen man die Violinen ſtimmet, ſondern in die Töne gis dis, in welche unſere Alten den von ihnen ſogenannten Wolf quaſi ad *Anticyras* zu relegiren pflegten, verleget worden iſt; und 2) daß nicht mehr als ſiebenzehn Operationen erfordert werden, um ſie aufzutragen, wie man aus folgender Demonſtration ſehen wird:

(I.) Man ſtimme c f, f b, und b es, und übertrage die Töne auf ein zweytes Regiſter.

(II.) Man ſtimme es as, gis cis, cis fis, fis h und die abſteigende große h g. Von dieſen Tönen wird kein einziger als der lezte nemlich g behalten, und auf das zweyte Regiſter getragen.

(III.)

ist von Cis zu D xiii) ein gleichschwebender halber Ton. Wenn man also von Cis an 35 reine Quinten + 5 reine große Terzen nimmt, so wird man den Ton D bekommen. Endlich da die Quinten D G, D A rein sind, so wird man die Töne G und A mittelst des Tons D erhalten xiv).

xiii.) Im Original stehet *Dis*, welches vermuthlich ein Druckfehler ist. In dem unmittelbar vorhergehenden Perioden war auch die Quinte E H weggelassen worden. Ich habe in der Uebersetzung alles gehörig suppliret.

xiv.) Wir wollen aus Curiosität die Anzahl der Operationen berechnen. Von dem zum Grunde liegenden C bis Cis sind 2 Operationen. Den gleichschwebenden Ton b zu finden, werden von C an 14 Quinten + 2 große Terzen erfordert. Sind 16 Operationen. Um das gleichschwebende h zu finden, werden von C an 35 Quarten — 5 große Terzen erfordert. Sind 40 Operationen. Zu den fünf reinen Quinten b f, h fis, h e, cis gis, und gis dis gehören 5 Operationen. Um den Ton d zu finden, werden von cis an 35 reine Quinten + 5 grosse Terzen erfordert. Sind 40 Operationen. Die Quinten g d und d a erfordern endlich 2 Operationen. (Die Quinte a e ist bereits durch d a und e h bestimmet worden.) Also 2 + 16 + 40 + 5 + 40 + 2 = 125 Operationen.

II. Ver=

II.

Versuch in Temperaturtabellen.

§. 1.

Es ist bekannt, daß sich die Verhältnisse aller dissonirenden Intervalle durch die Zusammensetzung der Consonanzen, welche wir durch Theilung einer klingenden Seyte aus den Zahlen 1, 2. 3. 4. 5. 6 erhalten, entwickeln lassen. So lässet sich z. E. die kleine Septime = 9:5 aus zwey Quinten minus eine große Terz; die große Secunde = 10:9 aus zwey Quarten plus eine große Terz; die übermäßige Prime = 25:24 aus einer Quarte plus zwey große Terzen u. s. w. entwickeln, obgleich sonsten mehrere Wege diese Intervalle zu finden, möglich sind. Da die Consonanzen, und folglich auch die durch ihre Zusammensetzung entstehenden Dissonanzen nicht in ihren natürlichen Verhältnissen ausgeübet werden können, sondern temperirt werden müssen: so ist die Frage, ob man diese kleine Größen, um welche ein Interval abgeändert werden soll, nicht auch durch Zusammensetzung der Consonanzen nach und nach entwickeln könne, ohne zu den auf dem Monochord dazu erforderlichen mühsamen, calculatorischen und geometrischen Operationen Zuflucht nehmen zu dürfen.

§. 2.

Der unlängst verstorbene berühmte Geometer Lambert hat zu allererst gezeigt *), daß dieses nicht allein in Ansehung der gleichschwebenden, sondern auch der ungleichschwebenden Temperatur möglich sey, und in seinen *Remarques sur le Tempéramant en Musique*, welche in dem vorhergehenden Abschnitt in deutscher Sprache dargeleget worden, dazu Anleitung gegeben. Zum Verständniß dieser gelehrten Abhandlung wird einige Einsicht in den Litteralcalcul vorausgesetzt, und da diese so wenig von jedem Musiker gefodert werden kann, als von jedem Mathematiker eine Kenntniß des doppelten Contrapuncts zu verlangen ist: so fraget es sich, ob nicht ein anderes Mittel zur Erreichung jener Absichten möglich sey. Mir deucht daß solches am bequemsten durch Tabellen erhalten werden könne, und ich hoffe den Musikern einen Dienst zu leisten, wenn ich ihnen den zu diesem Behuf von mir gemachten Versuch mittheile. Ich schicke die Theorie und Regeln, wornach ich die Tabellen bearbeitet habe, voran; lege hernach die Tabellen selbst dar, und werde zuletzt in einem besondern Abschnitt zeigen, auf was für eine Art solche zu gebrauchen sind.

§. 3.

*) Man sehe den Vorbericht zu meinem Versuch über die musikalische Temperatur, ingleichen desselben XVIII. Abschnitt.

§. 3.

Wenn man zwölf Quinten in der Ration 3:2 zusammensetzet, so übersteigen solche die Octave um das ditonische Comma 531441: 524288, und wenn man zwölf Quarten in der Ration 4:3 zusammensetzet, so sind solche um eben soviel zu niedrig, als die Quinten zu hoch sind. Es folget hieraus unfehlbar, daß jede einzelne Quinte 3:2 um $\frac{1}{12}$ Comma diton. zu hoch, und jede einzelne Quarte um eben soviel zu niedrig ist. Den Beweis hat man, wenn man jede Quinte oder Quarte nach der Ordnung ihrer Zusammensetzung, von dem Grundtone C an, mit den aus der gleichschwebenden Temperatur hervorgehenden Quinten- und Quartenverhältnissen vergleichet.

§. 4.

Wenn man drey große Terzen in der Ration 5:4 zusammensetzet, so sind solche um die kleinere Diesin 128:125 kleiner als die Octave, so wie gegentheils drey kleine Sexten in der Ration 8:5 die Octave um eben dieses Comma excediren. Es folget hieraus, daß jede einzelne große Terz um $\frac{1}{3}$ der kleinern Diesis 128:125 zu niedrig, und jede einzelne kleine Sexte um eben so viel zu hoch ist. Wenn man das Verhältniß der kleinern Diesis gegen das ditonische Comma untersuchet, so findet man, daß solche just $\frac{21}{12}$ Commat. dit. enthält, und also um $\frac{9}{12}$ desselben größer ist *). Ich sage also, daß jede ein-

*) Man sehe meinen Versuch ꝛc. XIV. Abschnitt.

zelne große Terz 5:4 um $\frac{7}{12}$ Comm. dit. zu niedrig ist, das ist, um soviel von der gleichschwebenden Terz abwärts differiret. Den Beweis hat man, wenn man jede große Terz nach der Ordnung ihrer Zusammensetzung mit denen aus der gleichschwebenden Temperatur vergleichet. Da der Gebrauch der großen Terzen zu unserer Absicht genug ist, so bleibet in der Folge der Calcul mit den kleinen Sexten weg.

§. 5.

Wenn man vier kleine Terzen in der Ration 6:5 zusammensetzet, so übersteigen solche die Octave um die größere Diesin 648:625, so wie gegentheils vier große Sexten in 5:3 um eben soviel zu niedrig sind. Es folget hieraus, daß jede einzelne kleine Terz um $\frac{1}{4}$ dieser größern Diesis, das ist um $\frac{8}{12}$ Commat. diton. (weil die größere Diesis 648:625 just $\frac{32}{12}$ Commat. dit. enthält,) von der kleinen Terz, und jede einzelne große Sexte um eben soviel von der großen Sexte differiret, welche die gleichschwebende Temperatur giebet. Der Beweis verhältnißmäßig wie vorhin. Da der Gebrauch der kleinen Terzen zu unserer Absicht hinlänglich ist, so bleiben die großen Sexten in der Folge aus unserer Berechnung weg.

§. 6.

Da jede einzelne Quinte (§. 3) um $\frac{1}{12}$ Commat. dit. von der gleichschwebenden Quinte differiret, so müssen sich in dem Umfang von zwölf Quinten nothwendig zwölf verschiedene Zwölf-

theile

theile dieses Commatis entwickeln; in dem Umfang von vier und zwanzig Quinten vier und zwanzig verschiedne Zwölftheile; in dem Umfang von sechs und dreyßig Quinten sechs und dreyßig verschiedene Zwölftheile, u. s. w. Man findet aber, daß je größer die Anzahl der Quintenzirkel nach und nach wird, desto mehr die gefundnen Zwölftheile von denjenigen abweichen, welche man vermittelst des in zwölf geometrisch gleiche Theile zerfällten ditonischen Commatis durch den Calcul findet, und daß sie endlich zu ganz andern Theilchen eines Tons werden. So wie es sich mit den Quinten verhält, so verhält es sich umgekehrt mit den Quarten.

§. 7.

Da die kleinere und größere Diesis größere Commata sind als das ditonische Comma, so werden vermöge dieses Umstandes alle aus zweyen und mehrern Terzenzirkeln erzeugte Zwölftheile, noch mehr als die vermittelst der Quinten gefundnen Zwölftheile, von denjenigen abweichen, welche der Calcul auf vorhin beschriebene Art giebet. Wir können uns also um so mehr die Mühe ersparen, diese Zwölftheile aufzusuchen, da weder die großen noch kleinen Terzen uns vermittelst ihrer Zirkel die zu einer Octave benöthigten zwölf halben Töne geben. Denn die große Terz erfüllet die Octave nur mit drey, und die kleine Terz mit vier Tönen, und es läßet uns also jene annoch neun, und diese acht Töne fehlen, da der Quintenzirkel hingegen alle zwölf

Töne giebet, eben so wie der Quartenzirkel. Wir entlehnen also von den bloßen Terzen keine andern Zwölftheile, als welche in dem allerersten Zirkel jeder Terzen, von den beyden ersten großen Terzen (c e und c gis aufsteigend und c as, und gis e absteigend) ingleichen von den drey ersten kleinen Terzen (c es, dis fis und fis a aufst. und c a, a fis, und fis dis absteigend,) ingleichen von der ersten großen Terz c e eines zweyten Zirkels der grossen Terzen, gegeben und uns auch in der That durch die Ordnung der Construction selbst, (wie man in der Folge §. 11.) sehen wird, dargeboten werden. Daß man in den folgenden Tabellen diese Zwölftheile nicht allezeit an denjenigen Oertern findet, wo man sie vielleicht suchen möchte, daran ist diejenige Absicht Schuld, nach welcher nicht überall die gleichschwebenden Töne zu Grundtönen der Tabellen gemachet worden. So ist z. E. vermittelst dieses Umstandes das reine E zu o, das gleichschwebende E hingegen zu $\frac{7}{12}$V, und das Gis oder As, dessen Logarithmus = 5,1072098 zu $\frac{21}{12}$Λ anstatt $\frac{14}{12}$Λ geworden, u. s. w. Man brauchet aber an diesen Oertern nur den gleichschwebenden Ton aufzusuchen, von selbigem an das verlangte Zwölftheil entweder rück- oder vorwärts zu zählen, und bey den großen Terzen und kleinen Sexten den Abstand mit 7 und 14; bey den kleinen Terzen und großen Sexten aber mit 8 und 16 zu berechnen, um sich in die Ordnung zu finden, nach welcher die Terzen ihre Zwölftheile geben.

§. 8.

§. 8.

Wenn wir sowohl die Quinten- und Quarten- als Terzenzirkel nur bis auf einen gewissen Punkt brauchen, und dieses ist vermittelst des vorhergehenden unvermeidlich, so erhalten wir zwar eine gewisse Anzahl von Zwölftheilen; aber wir erhalten nicht so viele als wir verlangen. Zum Exempel, zwey Quinten geben ein D von $\frac{2}{12}$ V; vierzehn Quinten ein D von $\frac{14}{12}$ V, und sechs und zwanzig Quinten ein D von $\frac{26}{12}$ V. Hier fehlet uns ein D von $\frac{3}{12}$ V, von $\frac{4}{12}$ u. s. w. von $\frac{15}{12}$, von $\frac{16}{12}$ und so weiter. Diese Lücken sind auszufüllen, und da dieses nicht durch Quinten oder Terzen allein möglich ist, so versuchen wir, ob es durch Verbindung der Quinten mit Terzen, wozu die großen hinlänglich sind, bewirket werden könne. Es ist dieses Verfahren eine Nachahmung der Entstehungsart der Dissonanzen. Wir finden also, daß

1) wenn zwey oder mehrere Quinten mit einer oder mehrern großen Terzen vermehret oder um solche vermindert werden;

2) wenn zwey oder mehrere Quarten um eine oder mehrere große Terzen vermindert, oder mit solchen vermehret werden;

daß, sage ich, sich alsdenn neue Zwölftheile des ditonischen Commatis entziffern. In allen Fällen wird der Excess der auf einer Seite entsteht, durch den Defect auf der andern, und umgekehrt, verbessert.

§. 9.

Wenn man den vorherbeschriebenen Proceß einigemal fortsetzet, so wird man gewahr, daß, so wie unter den durch die bloßen Quinten entstehenden Zwölftheilen, in Ansehung ihrer Entstehung, eine gewisse Ordnung herrschet, also auch zwischen den durch Verbindung der Quinten mit Terzen entstehenden Zwölftheilen eine gewisse Ordnung ist, nach deren Anleitung nunmehro gewisse Lücken aufs leichteste ausgefüllet werden können. Die Ordnung zwischen den durch bloße Quinten formirten Zwölftheilen ist, daß, da jeder Quintenzirkel natürlicher Weise nur für jeden Ton ein Zwölftheil giebet, von diesem Zwölftheil eines vorhergehenden Zirkels bis zum Zwölftheil des folgenden allezeit eine Distanz von $\frac{1}{12}$ oder von einem ganzen ditonischen Commate ist. Wenn z. E aus dem ersten Quartenzirkel, von C an gerechnet, durch neun Quinten ein Dis oder Es von $\frac{1}{12}$ V entsteht, so kömmt aus dem zweyten durch ein und zwanzig Quinten ein Dis von $\frac{13}{12}$ V, u. s. w. Nun findet man, daß neun Quinten plus acht, und also siebzehn Quinten plus eine große Terz ein Dis von $\frac{2}{12}$ V geben; daß $17 + 8 = 25$ Quinten plus zwey große Terzen ein Dis von $\frac{3}{12}$ V geben; und folglich daß, wenn man zu jeder vorhergehenden Anzahl von Quinten und großen Terzen allezeit acht Quinten plus eine große Terz addiret, ein neues Zwölftheil zum Vorschein kömmt. Da haben wir die Ordnung der Quinten, welche mit großen Terzen vermehret wer-

werden, in Ansehung der gegen den gegebenen Grundton aufwärtsschwebenden, und ihrer Folge nach allezeit um eine Einheit steigenden Zwölftheile. Auf eine umgekehrte Art findet man, daß wenn die Zwölftheile ihrer Folge nach um eine Einheit fallen, die vorhergehende Anzahl von Quinten um acht Quinten minus eine große Terz verringert werden muß. Zum Exempel, wenn ein und zwanzig Quinten ein Dis von $\frac{13}{12}$ V geben, so werden dreyzehn Quinten minus eine große Terz ein Dis von $\frac{12}{12}$ V, und fünf Quinten minus zwey große Terzen ein Dis von $\frac{11}{12}$ V geben.

§. 19.

Mit der Ordnung der durch bloße Quarten formirten Zwölftheile ist es wie vorhin mit den Quinten beschaffen. Wenn z. E. aus dem ersten Quartenzirkel durch drey Quarten ein Dis $\frac{11}{12}$ Λ entsteht, so wird aus dem zweyten durch funfzehn Quarten ein Dis von $\frac{23}{12}$ Λ, erzeuget. Nun findet man, daß drey Quarten plus acht, und also eilf Quarten minus eine große Terz ein Dis von $\frac{12}{12}$ Λ geben; daß eilf Quarten plus acht, und also neunzehn Quarten minus zwey große Terzen ein Dis von $\frac{13}{12}$ Λ geben, und folglich, daß wenn man zur vorhergehenden Anzahl von Quarten und großen Terzen, allezeit acht Quarten minus eine große Terz addiret, ein neues Zwölftheil erscheinet. Das ist die Ordnung der Quarten, welche um eine große Terz vermindert wer-

den,

den, in Ansehung der gegen den Grundton abwärts schwebenden, und ihrer Folge nach allezeit um eine Einheit steigenden Zwölftheile. Auf eine umgekehrte Art findet man, daß wenn die Zwölftheile ihrer Folge nach um eine Einheit fallen sollen, man die vorhergehende Anzahl von Quarten um acht Quarten plus eine große Terz vermindern muß. Zum Exempel, wenn funfzehn Quarten ein Dis von $\frac{2}{1}\frac{3}{2}$ A geben, so muß man, um ein Dis von $\frac{2}{1}\frac{2}{2}$ A zu bekommen, sieben Quarten plus eine große Terz nehmen, weil $15 - 8 = 7$.

§. 11.

Es geschieht aber oft, daß die Anzahl der Quinten und Quarten dergestalt abnimmt, daß man von jenen nicht acht Quinten und von diesen nicht acht Quarten abziehen kann. Zum Exempel ein Dis von $\frac{2}{1}\frac{2}{2}$ A besteht aus sieben Quarten plus eine große Terz. Man verlanget aber ein Dis von $\frac{2}{1}\frac{1}{2}$ A, und von sieben Quarten können nicht acht abgezogen werden. Ingleichen das Dis von $\frac{1}{1}\frac{1}{2}$ V besteht aus fünf Quinten minus zwey große Terzen. Man verlanget aber ein Dis von $\frac{1}{1}\frac{0}{2}$ V, und von den vorigen fünf Quinten können nicht acht Quinten abgezogen werden. Wir wollen die beyden Fälle besonders vornehmen.

1) **Für diejenigen Zwölftheile, welche gegen den Grundton abwärts schweben.**

Man zieht die Summe der Quinten von acht ab, nimmt so viele Quarten als der Rest Einheiten

heiten in sich fasset, und verringert die Summe der großen Terzen, womit die Quinten vermehret waren, um eins Zum Exempel, wenn cis $\frac{14}{12}$ Λ aus sieben Quinten plus drey große Terzen hervorgebracht wird, und 8 — 7 = 1, so nimmt man eine Quarte plus zwey große Terzen, um ein cis von $\frac{15}{12}$ Λ zu bekommen Umgekehrt zieht man die Summe der Quarten von acht ab, nimmt so viele Quinten, als der Rest Einheiten begreift, und vermehrt die Summe der großen Terzen um eins. Zum Exempel, wenn D $\frac{20}{12}$ Λ aus sechs Quarten plus zwey große Terzen besteht, und 8 — 6 = 2, so nimmt man zwey Quinten plus drey große Terzen, um ein D von $\frac{10}{12}$ Λ zu bekommen.

2) Für diejenigen Zwölftheile, welche gegen den Grundton aufwärts schweben.

Wenn man die Summe der Quinten von acht abgezogen, und die Anzahl der Quarten dem Reste gleich gemachet hat, so vermehret man die Summe der großen Terzen um . Zum Exempel, wenn cis $\frac{17}{12}$ V aus drey Quinten minus zwey große Terzen besteht, so nehme man fünf Quarten minus drey große Terzen, um cis $\frac{16}{12}$ V zu bekommen. Umgekehrt, wenn man die Summe der Quarten von acht abgezogen, und die Anzahl der Quinten dem Reste gleich gemachet hat, so vermindere man die Summe der großen Terzen. Z. E. wenn D $\frac{22}{12}$ V aus sechs Quarten minus vier große Terzen besteht, so nehme man

zwey

zwey Quinten minus drey große Terzen, um ein D von $\frac{2}{1}\frac{3}{2}$ V hervorzubringen.

Anmerkung.

Wenn die Summe der Quinten oder Quarten, welche von 8 abgezogen werden sollen, = 8 ist, und also der Rest = 0, so ist solches ein Zeichen, daß das gesuchte Zwölftheil aus bloßen großen Terzen hervorgebracht werden soll, und daß keine Quinten daran Antheil haben. Auf diese Weise ist z. E. das E $\frac{2}{1}\frac{1}{2}$ A, dessen Logar. = 5,2144198, (und welches, wenn das gleichschwebende E der Grundton wäre, $\frac{2}{1}\frac{8}{2}$ machen würde,) aus vier großen Terzen entstanden, da das vorhergehende E $\frac{2}{1}\frac{0}{2}$ A aus acht Quinten plus fünf große Terzen, und das nachfolgende E $\frac{2}{1}\frac{2}{2}$ A aus acht Quarten plus drey großen Terzen besteht, und folglich so wohl hier als dort 8—8=0.

§. 12.

Ich füge zur vorhergehenden Theorie annoch folgende, auf das Verhältniß der Quinten und großen Terzen gegen einander sich gründende vier Lehrsätze, von welchen die beyden ersten, wie ich im XVIIIten Abschnitt meines Versuchs ꝛc. mit mehrern gezeiget habe, vom seel. Hrn. Oberbaurath **Lambert** zu allererst herausgebracht worden:

1) Sieben Quinten plus eine große Terz geben eine gleichschwebende Quarte.

2) Sie-

2) Sieben Quarten minus eine große Terz geben eine gleichschwebende Quinte. Es ist aber eine Quarte gleichschwebend, wenn sie gegen eine reine Quarte um $\frac{1}{12}$ Comm. dit. aufwärts schwebet; und eine Quinte, wenn sie gegen eine reine Quinte um $\frac{1}{12}$ dieses Commatis abwärts schwebet.

3) Neun Quinten plus eine große Terz geben eine um $\frac{1}{12}$ Com. dit. erhöhete Quinte.

4) Neun Quarten minus eine große Terz geben eine um $\frac{1}{12}$ Com. dit. vertiefte Quarte.

§. 13.

Je größer die Anzahl der zur Hervorbringung eines Zwölftheils nöthigen Quinten und Terzen ist, desto mühsamer ist es, ein dergleichen Zwölftheil dem Claviere mitzutheilen. Da nun bey der 42sten Quinte + 6 große Terzen, und der 42sten Quarte — 6 große Terzen, auf dem Tone fis oder ges, die Producte der Quinten- und Terzenmischungen, mit einer kleinen nicht in Betracht kommenden Differenz, einander begegnen und ähnlich werden: so können alle zur Erfindung der verlangten Zwölftheile nöthige Operationen in den Bezirk von zwey und vierzig Quinten oder Quarten eingeschränket werden. Wo also in den Tabellen die Anzahl von 42 Quinten oder Quarten überschritten worden, da ist solches ohne Noth und aus bloßer Curiosität geschehen, um zu zeigen, wie eben dasselbe Zwölftheil auf zweyerley Art erhalten

werden

werden könne. Uebrigens werden durch das Wort Quinten allezeit aufsteigende Quinten; durch Quarten absteigende Quinten; durch das Wort plus vor den großen Terzen aufsteigende, und durch minus absteigende große Terzen verstanden. Wenn die Zusammensetzung den Umfang einer Octave übersteiget, so wird das Intervall, bey welchem solches geschicht, eine Octave herauf oder herunter gestimmet, und hernach mit den andern Consonanzen fortgefahren. Ich habe vergessen diese Anmerkungen oben an ihrem Orte vorzubringen. Um den Leser auf die periodische Veränderung der Quinten in Quarten, und umgekehrt ꝛc. aufmerksam zu machen, hat man sich in den Tabellen zweyerley Arten von Schrift bedienet.

§. 14.

Wegen des Umfangs der Tabellen muß ich erinnern, daß ich in Ansehung der gewöhnlichen Aufgaben aus der Temperatur genug gethan haben würde, wenn ich sie nicht weiter als auf die Quinten, Quarten, und große und kleine Terzen ausgedehnet hätte. Da ich mich unterdessen einmal dieser Arbeit zu unterziehen anfieng, so glaubte ich, daß um meine Tabellen zu mehrern Arten von Aufgaben geschickt zu machen, es besser seyn würde, wenn ich sie auf alle zwölf halbe Töne der Octave erstreckte, so wie ich aus eben diesem Grunde die Schwebungen eines jeden Tons von $\frac{1}{12}$ bis $\frac{32}{12}$ dargeleget habe. Diese Zwölftheile waren bereits alle nach der

Natur

Natur ihrer Zusammensetzung berechnet, als ich auf die Gedanken kam, solche in einer strengern geometrischen Proportion, in Absicht auf die letzten Zahlen eines jeden, auf einander folgen zu laßen, als die Zusammensetzungen solche geben *). Ich habe sie also alle, von jedem zum Grunde

*) Die Differenz der beyden letzten Zahlen eines Zwölftheils, welche gleichwohl ohne Nachtheil der Sache bis auf 99 Einheiten gehen kann, hat ihren Grund in dem nähern Verhältniß der Quintenration 3 : 2 gegen die Ration der großen Terz 5 : 4, vermöge wessen der Exceß der einen Ration durch den Defect der andern nicht aufs allergenaueste berichtiget werden kann, und vermöge wessen die Ration 5 : 4 gegen 3 : 2 entweder zu klein, oder umgekehrt 3 : 2 gegen 5 : 4 zu groß ist. Ohne diesen Umstand müßten die Producte von 42 Quinten + 6 gr. Terzen, und von 42 Quarten — 6 gr. Terzen nicht die geringste Differenz mit sich führen. (Denn der Unterschied, welchen die Logarithmen vermöge ihrer Natur hervorbringen, beträget nicht einmal eine Einheit, wenn der Calcul nicht nach verschiedenen Principien geführet worden ist.) Es ist aber, (weil sich die Excesse und Defecte der Quinten und großen Terzen nach dem Maaße häufen, als mehrere oder wenigere Rationen von eben derselben Art und von verschiedner Anzahl zusammengesetzet werden,) der Unterschied jener Producte = Log. 0,0000050, indem der

Log. von 42 Quinten + 6 gr. Terzen = 5,1505175
Log. von 42 Quarten — 6 gr. Terz. = 5,1505125

0,0000050

Grunde liegenden Tone an, mit Zwey und dreyßigtheilen der größern Diesis 648:625 aufs neue ausgemessen, weil es einerley ist, wie ich in meinem Versuche ꝛc. weitläuftig gezeiget habe, ob die Zwölftheile, um welche eine Quinte und jedes andere Intervall Λ oder V schweben soll, mit Zwölftheilen des diton. Comm. 531448: 524288, oder der kleinern Diesis 128:125, oder der größern 648:625 berechnet werden, indem die hin und wieder kommende Differenz nicht in Betracht kömmt. Da sich keiner ohne einige Kenntniß der Mathematik mit der musikalischen Theorie, und folglich mit der Temperatur abgeben kann, diesen Personen aber der logarithmische Calcul bekannt seyn muß, so habe ich solchen dem gemeinen um sovielmehr vorgezogen, weil es thöricht seyn würde auf gewisse Aufgaben, welche vermittelst der Logarithmik in einigen Minuten aufgelöset werden können, ganze Tage nach der gemeinen Rechenkunst zu verwenden, und sie vielleicht nicht einmal aufzulösen. Wem der logarithmische Calcul nicht geläufig ist, der kann die Tabellen ohne solchen gebrauchen, und will er den Werth derselben in gemeinen Zahlen haben, solche nach Angabe der Zusammensetzungen, mit den reinen Rationen der Quinte, Quarte und großen Terz berechnen.

§. 15.

Zuletzt muß ich erinnern, daß der Hauptgrundton dieser Tabellen der Ton C ist; daß ich bey

bey den Tönen es und e, f und g, as und a, das ist bey der kleinen und großen Terz, bey der Quarte und Quinte, und bey der kleinen und großen Sexte die **reinen Verhältnisse dieser Intervalle**, bey den übrigen Tönen aber die **gleichschwebende Temperatur** zum Grunde der Vergleichung geleget habe. Wenn nun C zu 200000 angenommen wird, und folglich der Logarithmus von C = 5,3010300 ist, so ist in reinen Rationen

der Log. von es = 5,2218488
e = 5,2041200
f = 5,1760913
g = 5,1249387
as = 5,0969100
a = 5,0791812

so wie von den gleichschwebenden Grundtönen

der Log. von cis = 5,2759442
d = 5,2508583
fis = 5,1505150
b = 5,0501717
h = 5,0250858

§. 16.

Hier folgen die Temperaturtabellen selbst.

Cis A.

Cis (gleichschwed.) log. 5,2759442, 35 Quint. + 5 gr. T.
1 Zwölftheofer. 5,2764347, 27 Quint. + 4 gr. T.
2 = 5,2769251, 19 Quinten + 3 gr. Terz.
3 = 5,2774156, 11 Quinten + 2 gr. Terz.
4 = 5,2779061, 3 Quinten + 1 gr. Terz.

5 Zwölfth. tieser. = 5,2783965, 5 Quarten.
6 = 5,2788870, 13 Quarten — 1 gr. Terz.
7 = 5,2793775, 21 Quarten — 2 gr. Terz.
8 = 5,2798679, 29 Quarten — 3 gr. Terz.
9 = 5,2803584, 37 Quarten — 4 gr. Terz.
10 = 5,2808489, 39 Quinten + 7 gr. Terz.
ingleichen 45 Quarten — 5 große Terzen.
11 = 5,2813394, 31 Quinten + 6 gr. Terz.
12 = 5,2818298, 23 Quinten + 5 gr. Terz.
13 = 5,2823203, 15 Quinten + 4 gr. Terz.
14 = 5,2828108, 7 Quinten + 3 gr. Terz.
15 = 5,2833012, 1 Quarte + 2 gr. Terz.
16 = 5,2837917, 9 Quarten + 1 gr. Terz.
17 = 5,2842822, 17 Quarten.
18 = 5,2847726, 25 Quarten — 1 gr. Terz.
19 = 5,2852631, 33 Quarten — 2 gr. Terz.
20 = 5,2857536, 41 Quarten — 3 gr. Terz.
21 = 5,2862440, 35 Quinten + 8 gr. Terz.
22 = 5,2867345, 27 Quinten + 7 gr. Terz.
23 = 5,2872250, 19 Quinten + 6 gr. Terz.
24 = 5,2877154, 11 Quinten + 5 gr. Terz.
25 = 5,2882059, 3 Quinten + 4 gr. Terz.
26 = 5,2886964, 5 Quarten + 3 gr. Terz.
27 = 5,2891869, 13 Quarten + 2 gr. Terz.
28 = 5,2896773, 21 Quarten + 1 gr. Terz.
29 = 5,2901678, 29 Quarten.
30 = 5,2906583, 37 Quarten — 1 gr. Terz.
31 = 5,2911487, 39 Quinten + 10 gr. Terz.
32 = 5,2916392, 31 Quinten + 9 gr. Terz.

Cis V.

Cis (gleichschwebend) log. 5,2759442, 35 Quint. + 5 gr. T.
1 Zwölftheiliger höher 5,2754537, 41 Quarten — 6 gr. T.
2 = 5,2749633, 33 Quarten — 5 gr. Terz.
3 = 5,2744728, 25 Quarten — 4 gr. Terz.
4 = 5,2739823, 17 Quarten — 3 gr. Terz.
5 = 5,2734919, 9 Quarten — 2 gr. Terz.
6 = 5,2730014, 1 Quarte — 1 gr. Terz.
7 = 5,2725109, 7 Quinten.
8 = 5,2720205, 15 Quinten + 1 gr. Terz.
9 = 5,2715300, 23 Quinten + 2 gr. Terz.
10 = 5,2710395, 31 Quinten + 3 gr. Terz.
11 = 5,2705490, 39 Quinten + 4 gr. Terz.
12 = 5,2700586, 37 Quarten — 7 gr. Terz.
13 = 5,2695681, 29 Quarten — 6 gr. Terz.
14 = 5,2690776, 21 Quarten — 5 gr. Terz.
15 = 5,2685872, 13 Quarten — 4 gr. Terz.
16 = 5,2680967, 5 Quarten — 3 gr. Terz.
17 = 5,2676062, 3 Quinten — 2 gr. Terz.
18 = 5,2671158, 11 Quinten — 1 gr. Terz.
19 = 5,2666253, 19 Quinten.
20 = 5,2661348, 27 Quinten + 1 gr. Terz.
21 = 5,2656444, 35 Quinten + 2 gr. Terz.
22 = 5,2651539, 41 Quarten — 9 gr. Terz.
item 43 Quinten + 3 gr. Terzen.
23 = 5,2646634, 33 Quarten — 8 gr. Terz.
24 = 5,2641730, 25 Quarten — 7 gr. Terz.
25 = 5,2636825, 17 Quarten — 6 gr. Terz.
26 = 5,2631920, 9 Quarten — 5 gr. Terz.
27 = 5,2627015, 1 Quarte — 4 gr. Terz.
28 = 5,2622111, 7 Quinten — 3 gr. Terz.

29 Zwölfth. höher 5,2617206, 15 Quinten — 2 gr. T.
30 = 5,2612301, 23 Quinten — 1 gr. Terz.
31 = 5,2607397, 31 Quinten.
32 = 5,2602492, 39 Quinten + 1 gr. Terz.

D. A

D (gleichschweb.) log 5,2508583, 14 Quart. — 2 gr. T.
1 Zwölfth. tiefer = 5,2513488, 22 Quart. — 3 gr T.
2 = 5,2518392, 30 Quarten — 4 gr. Terz.
3 = 5,2523297, 38 Quarten — 5 gr. Terz.
4 = 5,2528202, 38 Quinten + 6 gr. Terz.
5 = 5,2533106, 30 Quinten + 5 gr. Terz.
6 = 5,2538011, 22 Quinten + 4 gr. Terz.
7 = 5,2542916, 14 Quinten + 3 gr. Terz.
8 = 5,2547820, 6 Quinten + 2 gr. Terz.
9 = 5,2552725, 2 Quart + 1 gr. Terz.
10 = 5,2557630, 10 Quarten.
11 = 5,2562535, 18 Quarten — 1 gr. Terz.
12 = 5,2567439, 26 Quarten — 2 gr. Terz.
13 = 5,2572344, 34 Quarten — 3 gr. Terz.
14 = 5,2577249, 42 Quinten + 8 gr. Terz.
item 42 Quarten — 4 gr. Terzen.
15 = 5,2582153, 34 Quinten + 7 gr. Terz.
16 = 5,2587058, 26 Quinten + 6 gr. Terz.
17 = 5,2591963, 18 Quinten + 5 gr. Terz.
18 = 5,2596867, 10 Quinten + 4 gr. Terz.
19 = 5,2601772, 2 Quinten + 3 gr. Terz.
20 = 5,2606677, 6 Quarten + 2 gr. Terz.
21 = 5,2611581, 14 Quarten + 1 gr. Terz.
22 = 5,2616486, 22 Quarten.
23 = 5,2621391, 30 Quarten — 1 gr. Terz.

24 Zwölftheiliger = 5,2626295, 38 Quarten — 2 gr. T.
25 = 5,2631200, 46 Quarten — 3 gr. Terz.
item, 38 Quinten + 9 gr. Terzen.
26 = 5,2636105, 30 Quinten + 8 gr. Terz.
27 = 5,2641010, 22 Quinten + 7 gr. Terz.
28 = 5,2645914, 14 Quinten + 6 gr. Terz.
29 = 5,2650819, 6 Quinten + 5 gr. Terz.
30 = 5,2655724, 2 Quarten + 4 gr. Terz.
31 = 5,2660628, 10 Quarten + 3 gr. Terz.
32 = 5,2665533, 18 Quarten + 2 gr. Terz.

D V

D (gleichschwebend.) log. 5,2508583, 14 Quarten — 2 große Terzen
1 Zwölftheiliger höher. = 5,2503678, 6 Quarten — eine gr. T.
2 = 5,2498774, 2 Quinten.
3 = 5,2493869, 10 Quinten + 1 gr. T.
4 = 5,2488964, 18 Quinten + 2 gr. Terz.
5 = 5,2484060, 26 Quinten + 3 gr. T.
6 = 5,2479155, 34 Quinten + 4 gr. T.
7 = 5,2474250, 42 Quinten + 5 gr. Terz.
item 42 Quarten — 7 gr. Terzen
8 = 5,2469346, 34 Quarten — 6 gr. T.
9 = 5,2464441, 26 Quarten — 5 gr. T.
10 = 5,2459536, 18 Quarten — 4 gr. T.
11 = 5,2454631, 10 Quarten — 3 gr. T.
12 = 5,2449727, 2 Quarten — 2 gr. T.
13 = 5,2444822, 6 Quinten — 1 gr. T.
14 = 5,2439917, 14 Quinten.
15 = 5,2435013, 22 Quinten + 1 gr. T.

16 Zwölfth. höher. = 5,2430108, 30 Quinten + 2 gr. T.
17 = 5,2425203, 38 Quinten + 3 gr. T.
18 = 5,2420299, 38 Quarten — 8 gr. T.
19 = 5,2415394, 30 Quarten — 7 gr. T.
20 = 5,2410489, 22 Quarten — 6 gr. T.
21 = 5,2405585, 14 Quarten — 5 gr. T.
22 = 5,2400680, 6 Quarten — 4 gr. T.
23 = 5,2395775, 2 Quinten — 3 gr. T.
24 = 5,2390871, 10 Quinten — 2 gr. T.
25 = 5,2385966, 18 Quinten — 1 gr. T.
26 = 5,2381061, 26 Quinten
27 = 5,2376156, 34 Quinten + 1 gr. T.
28 = 5,2371252, 42 Quinten + 2 gr. T.
29 = 5,2366347, 34 Quarten — 9 gr. Terzen
30 = 5,2361442, 26 Quarten — 8 gr. T.
31 = 5,2356538, 18 Quarten — 7 gr. T.
32 = 5,2351633, 10 Quarten — 6 gr. T.

Es. Λ

Es (reines) log. 5,2218488 ist ein einfaches Intervall, welches durch sich selbst gefunden wird.

1 Zwölfth. tiefer. = 5,2223393, 7 Quarten — 2 gr. Tr.
2 = 5,2228297, 15 Quarten — 3 gr. T.
3 = 5,2233202, 23 Quarten — 4 gr. T.
4 = 5,2238107, 31 Quarten — 5 gr. T.
5 = 5,2243011, 39 Quarten — 6 gr. T.
6 = 5,2247916, 37 Quinten + 5 gr. T.
7 = 5,2252821, 29 Quinten + 4 gr. T.

8 =

8 = gleichschwebend Es 5,2257725,21 Quinten + 3 gr. T.
9 = 5,2262630,13 Quinten + 2 gr. T.
10 = 5,2267535, 5 Quinten + 1 gr. T.
11 = 5,2272440, drey Quarten
12 = 5,2277344,11 Quarten — 1 gr. T.
13 = 5,2282249,19 Quarten — 2 gr. T.
14 = 5,2287154,27 Quarten — 3 gr. T.
15 = 5,2292058,35 Quarten — 4 gr. T.
16 = 5,2296963,41 Quinten + 7 gr. T.
17 = 5,2301868,33 Quinten + 6 gr. T.
18 = 5,2306772,25 Quinten + 5 gr. T.
19 = 5,2311677,17 Quinten + 4 gr. T.
20 = 5,2316582, 9 Quinten + 3 gr. T.
21 = 5,2321486 1 Quinte + 2 gr. T.
22 = 5,2326391,7 Quarten + 1 gr. T.
23 = 5,2331296 funfzehn Quarten.
24 = 5,2336200,23 Quarten — 1 gr. T.
25 = 5,2341105,31 Quarten — 2 gr. T.
26 = 5,2346010,39 Quarten — 3 gr. T.
27 = 5,2350915,37 Quinten + 8 gr. T.
28 = 5,2355819,29 Quinten + 7 gr. T.
29 = 5,2360724,21 Quinten + 6 gr. T.
30 = 5,2365629,13 Quinten + 5 gr. T.
31 = 5,2370533, 5 Quinten + 4 gr. T.
32 = 5,2375438, 3 Quarten + 3 gr. T., ist der Wehrt von drey absteigenden kleinen Terzen.

Es. V

Es (reines) Log. 5, 2218488 ist ein einfaches Intervall.

1 Zwölftheil höher. 5, 2213583 neun Quinten
2 = 5, 2208679, 17 Quinten + 1 gr. T.
3 = 5, 2203774, 25 Quinten + 2 gr. T.
4 = 5, 2198869, 33 Quinten + 3 gr. T.
5 = 5, 2193965, 41 Quinten + 4 gr. T.
6 = 5, 2189060, 35 Quarten — 7 gr. T.
7 = 5, 2184155, 27 Quarten — 6 gr. T.
8 = 5, 2179251, 19 Quarten — 5 gr. T.
9 = 5, 2174346, 11 Quarten — 4 gr. T.
10 = 5, 2169441, 3 Quarten — 3 gr. T.
11 = 5, 2164536, 5 Quinten — 2 gr. T.
12 = 5, 2159632, 13 Quinten — 1 gr. T.
13 = 5, 2154727, 21 Quinten
14 = 5, 2149822, 29 Quinten + 1 gr. T.
15 = 5, 2144918, 37 Quinten + 2 gr. T.
16 = 5, 2140013, 45 Quinten + 3 gr. Terz., ingleichen 39 Quarten — 9 gr. T.
17 = 5, 2135108, 31 Quarten — 8 gr. Terzen
18 = 5, 2130204, 23 Quarten — 7 gr. T.
19 = 5, 2125299, 15 Quarten — 6 gr. T.
20 = 5, 2120394, 7 Quarten — 5 gr. T.
21 = 5, 2115490, 1 Quinte — 4 gr. Terz.
22 = 5, 2110585, 9 Quinten — 3 gr. T.
23 = 5, 2105680, 17 Quinten — 2 gr. T.
24 = 5, 2100776, 25 Quinten — 1 gr. T.
25 = 5, 2095871, 33 Quinten
26 = 5, 2090966, 41 Quinten + 1 gr. T., item 43 Quarten — 11 gr. T.

27 Zwölfth. höher. 5,2086061,35 Quarten, — 10 gr. T.
28 = 5,2081157,27 Quarten — 9 gr. T.
29 = 5,2076252,19 Quarten — 8 gr. T.
30 = 5,2071347,11 Quarten — 7 gr. T.
31 = 5,2066443, 3 Quarten — 6 gr. T.
32 = 5,2061538, 5 Quinten — 5 gr. Terz.

E. A

E (reines) Log. 5,2041200 ein einfaches Intervall, welches durch sich selbst gefunden wird.

1 Zwölfth. tiefer. 5,2046105 acht Quarten
2 = 5,2051009,16 Quarten — 1 gr. T.
3 = 5,2055914,24 Quarten — 2 gr. T.
4 = 5,2060819,32 Quarten — 3 gr. T.
5 = 5,2065723,40 Quarten — 4 gr. T.
6 = 5,2070628,36 Quinten + 7 gr. T.
7 = 5,2075533,28 Quinten + 6 gr. T.
8 = 5,2080437,20 Quinten + 5 gr. T.
9 = 5,2085342,12 Quinten + 4 gr. T.
10 = 5,2090247, 4 Quinten + 3 gr. T.
11 = 5,2095152, 4 Quarten + 2 gr. Terz.
12 = 5,2100056,12 Quarten + 1 gr. T.
13 = 5,2104961,20 Quarten
14 = 5,2109866,28 Quarten — 1 gr. T.
15 = 5,2114770,36 Quarten — 2 gr. T.
16 = 5,2119675,40 Quinten + 9 gr. Terz.
item 44 Quarten — 3 gr. Terz.
17 = 5,2124580,32 Quinten + 8 gr. T.
18 = 5,2129484,24 Quinten + 7 gr. T.
19 = 5,2134389,16 Quinten + 6 gr. T.
20 = 5,2139294, 8 Quinten + 5 gr. T.

21 Zwölfth. tiefer. 5,2144198 vier große Terzen.
22 = 5,2149103, 8 Quarten + 3 gr. Terzen
23 = 5,2154008, 16 Quarten + 2 gr. T.
24 = 5,2158912, 24 Quarten + 1 gr. T.
25 = 5,2163817, 32 Quarten
26 = 5,2168722, 40 Quarten — 1 gr. T.
27 = 5,2173627, 48 Quarten — 2 gr. Terzen, item 36 Quinten + 10 gr. T.
28 = 5,2178531, 28 Quinten + 9 gr. T.
29 = 5,2183436, 20 Quinten + 8 gr. T.
30 = 5,2188341, 12 Quinten + 7 gr. T.
31 = 5,2193245, 4 Quinten + 6 gr. T.
32 = 5,2198150, 4 Quarten + 5 gr. T.

E V

E (reines) 5,2041200 ist ein einfaches Intervall.
1 Zwölfth. höher. 5,2036295, 8 Quinten + 2 gr. Terz.
2 = 5,2031391, 16 Quinten + 3 gr. T.
3 = 5,2026486, 24 Quinten + 4 gr. T.
4 = 5,2021581, 32 Quinten + 5 gr. T.
5 = 5,2016677, 40 Quinten + 6 gr. T.
6 = 5,2011772, 36 Quarten — 5 gr. T.
7 = gleichschwebendes *E* 5,2006867, 28 Quarten — 4 gr. T.
8 = 5,2001963, 20 Quarten — 3 gr. T.
9 = 5,1997058, 12 Quarten — 2 gr. T.
10 = 5,1992153, 4 Quarten — 1 gr. T.
11 = 5,1987248 vier Quinten
12 = 5,1982344, 12 Quinten + 1 gr T.
13 = 5,1977439, 20 Quinten + 2 gr. T.

14 Zwölfth. höher. 5, 1972534, 28 Quinten + 3 gr. T.
15 = 5, 1967630, 36 Quinten + 4 gr. T.
16 = 5, 1962725, 40 Quarten — 7 gr. T.
17 = 5, 1957820, 32 Quarten — 6 gr. T.
18 = 5, 1952916, 24 Quarten — 5 gr. T.
19 = 5, 1948011, 16 Quarten — 4 gr T.
20 = 5, 1943106, 8 Quarten — 3 gr. T.
21 = 5, 1938202 zwey absteigende gr. Terzen
22 = 5, 1933297, 8 Quinten — eine gr. T.
23 = 5, 1928392, 16 Quinten
24 = 5, 1923489, 24 Quinten + eine gr. T.
25 = 5, 1918583, 32 Quinten + 2 gr. T.
26 = 5, 1913678, 40 Quinten + 3 gr. T.
27 = 5, 1908773, 36 Quarten — 8 gr. T.
28 = 5, 1903869, 28 Quarten — 7 gr. T.
29 = 5, 1898964, 20 Quarten — 6 gr. T.
30 = 5, 1894059, 12 Quarten — 5 gr. T.
31 = 5, 1889155, 4 Quarten — 4 gr. T.
32 = 5, 1884250, 4 Quinten — 3 gr. T.

F. Λ

F (reines) Log. 5, 1760913 einfaches Intervall.
1 Zwölfth. tiefer. 5, 1765818, 9 Quarten — 1 gr. T.
2 = 5, 1770722, 17 Quarten — 2 gr. Terzen
3 = 5, 1775627, 25 Quarten — 3 gr. T.
4 = 5, 1780532, 33 Quarten — 4 gr. T.
5 = 5, 1785436, 41 Quarten — 5 gr. Terz.
6 = 5, 1790341, 35 Quinten + 6 gr. Terz.
7 = 5, 1795246, 27 Quinten + 5 gr. Terz.
8 = 5, 1800150, 19 Quinten + 4 gr. Terz.

9 Zwölfth. tiefer. 5, 1805055, 11 Quinten + 3 gr. T.
10 = 5, 1809960, 3 Quinten + 2 gr. Terz.
11 = 5, 1814865, 5 Quarten + 1 gr. Terz.
12 = 5, 1819769, dreyzehn Quarten.
13 = 5, 1824674, 21 Quarten — 1 gr. Terz.
14 = 5, 1829579, 29 Quarten — 2 gr. Terz.
15 = 5, 1834483, 37 Quarten — 3 gr. Terz.
16 = 5, 1839388, 39 Quinten + 8 gr. Terz.
17 = 5, 1844293, 31 Quinten + 7 gr. Terz.
18 = 5, 1849197, 23 Quinten + 6 gr. Terz.
19 = 5, 1854102, 15 Quinten + 5 gr. Terz.
20 = 5, 1859007, 7 Quinten + 4 gr. Terz.
21 = 5, 1863911, 1 Quarte + 3 gr. Terz.
22 = 5, 1868816, 9 Quarten + 2 gr. Terz.
23 = 5, 1873721, 17 Quarten + 1 gr. Terz.
24 = 5, 1878625, 25 Quarten,
25 = 5, 1883530, 33 Quarten — 1 gr. Terz.
26 = 5, 1888435, 41 Quarten — 2 gr. Terz.
27 = 5, 1893340, 35 Quinten + 9 gr. Terz.
28 = 5, 1898244, 27 Quinten + 8 gr. Terz.
29 = 5, 1903149, 19 Quinten + 7 gr. Terz.
30 = 5, 1908054, 11 Quinten + 6 gr. Terz.
31 = 5, 1912958, 3 Quinten + 5 gr. Terz.
32 = 5, 1917863, 5 Quarten + 4 gr. Terz.

F. V.

F (reines) logar. 5, 1760913, ist ein einfaches Intervall.

1 Zwölfth. höher (ist das gleichschwebende F) 5, 1756008, 7 Quinten + 1 große Terz.
2 = 5, 1751104, 15 Quinten + 2 gr. Terz.

3 Zwölftöber. 5, 1746199, 23 Quinten + 3 gr. Terz.
4 = 5, 1741294, 31 Quinten + 4 gr. Terz.
5 = 5, 1736390, 39 Quinten + 5 gr. Terz.
6 = 5, 1731485, 37 Quarten — 6 gr. Terz.
7 = 5, 1726580, 29 Quarten — 5 gr. Terz.
8 = 5, 1721676, 21 Quarten — 4 gr. Terz.
9 = 5, 1716771, 13 Quarten — 3 gr. Terz.
10 = 5, 1711866, 5 Quarten — 2 gr. Terz.
11 = 5, 1706961, 3 Quinten — 1 gr. Terz.
12 = 5, 1702057, eilf Quinten.
13 = 5, 1697152, 19 Quinten + 1 gr. Terz.
14 = 5, 1692247, 27 Quinten + 2 gr. Terz.
15 = 5, 1687343, 35 Quinten + 3 gr. Terz.
16 = 5, 1682438, 41 Quarten — 8 gr. Terz.
17 = 5, 1677533, 33 Quarten — 7 gr. Terz.
18 = 5, 1672629, 25 Quarten — 6 gr. Terz.
19 = 5, 1667724, 17 Quarten — 5 gr. Terz.
20 = 5, 1662819, 9 Quarten — 4 gr. Terz.
21 = 5, 1657915, 1 Quarte — 3 gr. Terzen.
22 = 5, 1653010, 7 Quinten — 2 gr. Terz.
23 = 5, 1648105, 15 Quinten — 1 gr. Terz.
24 = 5, 1643201, 23 Quinten.
25 = 5, 1638296, 31 Quinten + 1 gr. Terz.
26 = 5, 1633391, 39 Quinten + 2 gr. Terz.
27 = 5, 1628486, 47 Quinten + 3 gr. Terz.
ingleichen 37 Quarten — 9 gr. Terzen.
28 = 5, 1623582, 29 Quarten — 8 gr. Terz.
29 = 5, 1618677, 21 Quarten — 7 gr. Terz.
30 = 5, 1613772, 13 Quarten — 6 gr. Terz.
31 = 5, 1608868, 5 Quarten — 5 gr. Terz.
32 = 5, 1603963, 3 Quinten — 4 gr. Terz.

Fis A.

Fis (Melchsschweb.) log. 5, 1505150, 42 Quinten + 6 gr. T. ingl. 42 Quarten — 6 gr. Terz.
1 Zwölfth. tiefer. 5, 1510055, 34 Quinten + 5 gr. T.
2 = 5, 1514959, 26 Quinten + 4 gr. Terz.
3 = 5, 1519864, 18 Quinten + 3 gr. Terz.
4 = 5, 1524769, 10 Quinten + 2 gr. Terz.
5 = 5, 1529673, 2 Quinten + 1 gr. Terz.
6 = 5, 1534578, sechs Quarten.
7 = 5, 1539483, 14 Quarten — 1 gr. Terz.
8 = 5, 1544387, 22 Quarten — 2 gr. Terz.
9 = 5, 1549292, 30 Quarten — 3 gr. Terz.
10 = 5, 1554197, 38 Quarten — 4 gr. Terz.
11 = 5, 1559102, 38 Quinten + 7 gr. Terz.
12 = 5, 1564006, 30 Quinten + 6 gr. Terz.
13 = 5, 1568911, 22 Quinten + 5 gr. Terz.
14 = 5, 1573816, 14 Quinten + 4 gr. Terz.
15 = 5, 1578720, 6 Quinten + 3 gr. Terz.
16 = 5, 1583625, 2 Quarten + 2 gr. Terz.
ist der Werth von 2 absteigenden kleinen T.
17 = 5, 1588530, 10 Quarten + 1 gr. Terz.
18 = 5, 1593434, 18 Quarten.
19 = 5, 1598339, 26 Quarten — 1 gr. Terz.
20 = 5, 1603244, 34 Quarten — 2 gr. Terz.
21 = 5, 1608148, 42 Quarten — 3 gr. Terz.
22 = 5, 1613053, 34 Quinten + 8 gr. Terz.
23 = 5, 1617958, 26 Quinten + 7 gr. Terz.
24 = 5, 1622862, 18 Quinten + 6 gr. Terz.
25 = 5, 1627767, 10 Quinten + 5 gr. Terz.
26 = 5, 1632672, 2 Quinten + 4 gr. Terz.

27 (Zwölftb. tiefer.) 5, 1637577, 6 Quarten + 3 gr. Terz.
28 = 5, 1642481, 14 Quarten + 2 gr. T.
29 = 5, 1647386, 22 Quarten + 1 gr. T.
30 = 5, 1652291, 30 Quarten
31 = 5, 1657195, 38 Quarten — 1 gr. T.
32 = 5, 1662100, 38 Quinten + 10 gr. T.,
item 46 Quarten — 2 gr. Terzen.

Fis. V

Fis (gleichschwebend) Log. 5, 1505150, 42 Quinte + 6 gr. Terz., item 42 Quarten — 6 gr. T.
1 (Zwölftb. höher.) 5, 1500245, 34 Quarten — 5 gr. T.
2 = 5, 1495341, 26 Quarten — 4 gr. T.
3 = 5, 1490436, 18 Quarten — 3 gr. T.
4 = 5, 1485531, 10 Quarten — 2 gr. T.
5 = 5, 1480627, 2 Quarten — 1 gr. T.
6 = 5, 1475722, 6 Quinten
7 = 5, 1470817, 14 Quinten + 1 gr. T.
8 = 5, 1465913, 22 Quinten + 2 gr. T.
9 = 5, 1461008, 30 Quinten + 3 gr. T.
10 = 5, 1456103, 38 Quinten + 4 gr. T.
11 = 5, 1451198, 38 Quarten — 7 gr. T.
12 = 5, 1446294, 30 Quarten — 6 gr. T.
13 = 5, 1441389, 22 Quarten — 5 gr. T.
14 = 5, 1436484, 14 Quarten — 4 gr. T.
15 = 5, 1431580, 6 Quarten — 3 gr. T.
16 = 5, 1426675, 2 Quinten — 2 gr. Terz.,
item 2 kleine Terzen
17 = 5, 1421770, 10 Quinten — 1 gr. T.
18 = 5, 1416866, 18 Quinten
19 = 5, 1411961, 26 Quinten + 1 gr. T.

20 Zwölfth. höher. 5, 1407056, 34 Quinten + 2 gr. T.
21 = 5, 1402152, 42 Quinten + 3 gr. T.,
item 42 Quarten — 9 gr. T.
22 = 5, 1397247, 34 Quarten — 8 gr. T.
23 = 5, 1392342, 26 Quarten — 7 gr. T.
24 = 5, 1387438, 18 Quarten — 6 gr. T.
25 = 5, 1382533, 10 Quarten — 5 gr. T.
26 = 5, 1377628, 2 Quarten — 4 gr. T.
27 = 5, 1372723, 6 Quinten — 3 gr, T.
28 = 5, 1367819, 14 Quinten — 2 gr. T.
29 = 5, 1362914, 22 Quinten — 1 gr. T.
30 = 5, 1358009, 30 Quinten
31 = 5, 1353105, 38 Quinten + 1 gr. T.
32 = 5, 1348200, 46 Quinten + 2 gr. T.
ingleichen 38 Quarten — 10 gr Terzen.

G. A

G (reines) Log. 5, 1249387 ein einfaches Intervall, welches durch sich selbst gefunden wird.

1 Zwölfth. tiefer. (Ist das gleichschwebende G) 5, 1254292, 7 Quarten — 1 gr. T.
2 = 5, 1259196, 15 Quarten — 2 gr. T.
3 = 5, 1264101, 23 Quarten — 3 gr. T.
4 = 5, 1269006, 31 Quarten — 4 gr. T.
5 = 5, 1273910, 39 Quarten — 5 gr. T.
6 = 5, 1278815, 37 Quinten + 6 gr. T.
7 = 5, 1283720, 29 Quinten + 5 gr. T.
8 = 5, 1288624, 21 Quinten + 4 gr. T.
9 = 5, 1293529, 13 Quinten + 3 gr. T.
10 = 5, 1298434, 5 Quinten + 2 gr. T.
11 = 5 1303339, 3 Quarten + 1 gr. T.

12 Zwölftiefer = 5, 1308243, 11 Quarten
13 = 5, 1313148, 19 Quarten — 1 gr. Terz.
14 = 5, 1318053, 27 Quarten — 2 gr. Terz.
15 = 5, 1322957, 35 Quarten — 3 gr. Terz.
16 = 5, 1327862, 41 Quinten + 8 gr. Terz.
17 = 5, 1332767, 33 Quinten + 7 gr. Terz.
18 = 5, 1337671, 25 Quinten + 6 gr. Terz.
19 = 5, 1342576, 17 Quinten + 5 gr. Terz.
20 = 5, 1347481, 9 Quinten + 4 gr. Terz.
21 = 5, 1352385, 1 Quinte + 3 gr. Terz.
22 = 5, 1357290, 7 Quarten + 2 gr. Terz.
23 = 5, 1362195, 15 Quarten + 1 gr. Terz.
24 = 5, 1367099, 23 Quarten.
25 = 5, 1372004, 31 Quarten — 1 gr. Terz.
26 = 5, 1376909, 39 Quarten — 2 gr. Terz.
27 = 5, 1381814, 37 Quinten + 9 gr. Terz.
28 = 5, 1386718, 29 Quinten + 8 gr. Terz.
29 = 5, 1391623, 21 Quinten + 7 gr. Terz.
30 = 5, 1396528, 13 Quinten + 6 gr. Terz.
31 = 5, 1401432, 5 Quinten + 5 gr. Terz.
32 = 5, 1406337, 3 Quarten + 4 gr. Terz.

G. V.

G (reines) logar. 5, 1249387, ist ein einfaches Intervall.

1 Zwölfthöher 5, 1244482, 9 Quinten + 1 gr. T.
2 = 5, 1239578, 17 Quinten + 2 gr. Terz.
3 = 5, 1234673, 25 Quinten + 3 gr. Terz.
4 = 5, 1229768, 33 Quinten + 4 gr. Terz.
5 = 5, 1224864, 41 Quinten + 5 gr. Terz.
6 = 5, 1219959, 35 Quarten — 6 gr. Terz.

7 Zwölftöbher. 5, 1215054, 27 Quarten — 5 gr. Terz.
8 = 5, 1210150, 19 Quarten — 4 gr. Terz.
9 = 5, 1205245, 11 Quarten — 3 gr. Terz.
10 = 5, 1200340, 3 Quarten — 2 gr. Terz.
11 = 5, 1195435, 5 Quinten — 1 gr. Terz.
12 = 5, 1190531, 13 Quinten.
13 = 5, 1185626, 21 Quinten + 1 gr. Terz.
14 = 5, 1180721, 29 Quinten + 2 gr. Terz.
15 = 5, 1175817, 37 Quinten + 3 gr. Terz.
16 = 5, 1170912, 39 Quarten — 8 gr. Terz.
17 = 5, 1166007, 31 Quarten — 7 gr. Terz.
18 = 5, 1161103, 23 Quarten — 6 gr. Terz.
19 = 5, 1156198, 15 Quarten — 5 gr. Terz.
20 = 5, 1151293, 7 Quarten — 4 gr. Terz.
21 = 5, 1146389, 1 Quinte — 3 gr. Terz.
22 = 5, 1141484, 9 Quinten — 2 gr. Terz.
23 = 5, 1136579, 17 Quinten — 1 gr. Terz.
24 = 5, 1131675, 25 Quinten.
25 = 5, 1126770, 33 Quinten + 1 gr. Terz.
26 = 5, 1121865, 43 Quarten — 10 gr. Terz.
ingleichen 41 Quinten — 2 gr. Terzen.
27 = 5, 1116960, 35 Quarten — 9 gr. Terz.
28 = 5, 1112056, 27 Quarten — 8 gr. Terz.
29 = 5, 1107151, 19 Quarten — 7 gr. Terz.
30 = 5, 1102246, 11 Quarten — 6 gr. Terz.
31 = 5, 1097342, 3 Quarten — 5 gr. Terz.
32 = 5, 1092437, 5 Quinten — 4 gr. Terz.

As. A

As (reines) Log. 5, 0969100 die kleine Sexte ist ein einfaches Intervall.

1 Zwölf-

1 (Zwölfth. tieser.)	5, 0974005, 8	Quarten — 2 gr. Terz.
2	5, 0978909, 16	Quarten — 3 gr. T.
3	5, 0983814, 24	Quarten — 4 gr. T.
4	5, 0988719, 32	Quarten — 5 gr. T.
5	5, 0993623, 40	Quarten — 6 gr. T.
6	5, 0998528, 36	Quinten + 5 gr. T.
7 (gleichschwebend.)	5, 1003433, 28	Quinten + 4 gr. T.
8	5, 1008337, 20	Quinten + 3 gr. T.
9	5, 1013242, 12	Quinten + 2 gr. T.
10	5, 1018147, 4	Quinten + 1 gr. T.
11	5, 1023052, 4	Quarten
12	5, 1027956, 12	Quarten — 1 gr. T.
13	5, 1032861, 20	Quarten — 2 gr. Terz.
14	5, 1037766, 28	Quarten — 3 gr. T.
15	5, 1042670, 36	Quarten — 4 gr. T.
16	5, 1047575, 40	Quinten + 7 gr. Terz.
17	5, 1052480, 32	Quinten + 6 gr. T.
18	5, 1057384, 24	Quinten + 5 gr. T.
19	5, 1062289, 16	Quinten + 4 gr. T.
20	5, 1067194, 8	Quinten + 3 gr. T.
21	5, 1072098	zwey große Terzen
22	5, 1077003, 8	Quarten + 1 gr. Terz.
23	5, 1081908, 16	Quarten
24	5, 1086812, 24	Quarten — 1 gr. Terz.
25	5, 1091717, 32	Quarten — 2 gr. Terz.
26	5, 1096622, 40	Quarten — 3 gr. T
27	5, 1101527, 36	Quinten + 8 gr. Terz.
28	5, 1106431, 28	Quinten + 7 gr. Terz.
29	5, 1111336, 20	Quinten + 6 gr. Terz.
30	5, 1116241, 12	Quinten + 5 gr. Terz.
31	5, 1121145, 4	Quinten + 4 gr. Terz.

32 Zwölftheil tiefer. 5, 1126050, 4 Quarten + 3 gr. Terz.

As. V

As (reines) Log. 5, 0969100 ein einfaches Intervall,

1 Zwölftheil höher. 5, 0964195 acht Quinten
2 = 5, 0959291, 16 Quinten + 1 gr. T.
3 = 5, 0954386, 24 Quinten + 2 gr. T.
4 = 5, 0949481, 32 Quinten + 3 gr. T.
5 = 5, 0944577, 40 Quinten + 4 gr. T.
6 = 5, 0939672, 36 Quarten — 7 gr. T.
7 = 5, 0934767, 28 Quarten — 6 gr T.
8 = 5, 0929863, 20 Quarten — 5 gr. T.
9 = 5, 0924958, 11 Quarten — 4 gr T.
10 = 5, 0920053, 4 Quarten — 3 gr. T.
11 = 5, 0915148, 4 Quinten — 2 gr. T.
12 = 5, 0910244, 12 Quinten — 1 gr. T.
13 = 5, 0905339, 20 Quinten
14 = 5, 0900434, 28 Quinten + 1 gr. T.
15 = 5, 0895530, 36 Quinten + 2 gr. T.
16 = 5, 0890625, 40 Quarten — 9 gr. T.
ingleichen 44 Quinten + 3 gr. Terz.
17 = 5, 0885720, 32 Quarten — 8 gr. Terzen
18 = 5, 0880816, 24 Quarten — 7 gr. T.
19 = 5, 0875911, 16 Quarten — 6 gr. T.
20 = 5, 0871006, 8 Quarten — 5 gr. T.
21 = 5, 0866102, 4 absteigende gr. Terzen
22 = 5, 0861197, 8 Quinten — 3 gr. T.
23 = 5, 0856292, 16 Quinten — 2 gr. T.
24 = 5, 0851388, 24 Quinten — 1 gr. T.
25 = 5, 0846483, 32 Quinten

26 Zwölftheher. 5,0841578,40 Quinten + 1 gr. T.
27 = 5,0836673,36 Quarten, — 10 gr. T.
28 = 5,0831769,28 Quarten — 9 gr. T.
29 = 5,0826864,20 Quarten — 8 gr. T.
30 = 5,0821959,12 Quarten — 7 gr. T.
31 = 5,0817055, 4 Quarten — 6 gr. T.
32 = 5,0812150, 4 Quinten — 5 gr. Terz.

A. A

A (reines) log. 5,0791812 ein einfaches Intervall
1 Zwölftheher = 5,0796717,9 Quarten
2 = 5,0801621,17 Quarten — 1 gr. Terz.
3 = 5,0806526,25 Quarten — 2 gr. Terz.
4 = 5,0811431,33 Quarten — 3 gr. Terz.
5 = 5,0816335,41 Quarten — 4 gr. Terz.
6 = 5,0821240,35 Quinten + 7 gr. Terz.
7 = 5,0826145,27 Quinten + 6 gr. Terz.
8 = 5,0831049,19 Quinten + 5 gr. Terz.
9 = 5,0835954,11 Quinten + 4 gr. Terz.
10 = 5,0840859, 3 Quinten + 3 gr. Terz.
11 = 5,0845764, 5 Quarten + 2 gr. Terz.
12 = 5,0850668,13 Quarten + 1 gr. Terz.
13 = 5,0855573,21 Quarten.
14 = 5,0860478,29 Quarten — 1 gr. Terz.
15 = 5,0865382,37 Quarten — 2 gr. Terz.
16 = 5,0870287,41 Quarten — 3 gr. Terz.
ingl. 39 Quinten + 9 gr. Terz.
17 = 5,0875192,31 Quinten + 8 gr. Terz.
18 = 5,0880096,23 Quinten + 7 gr. Terz.
19 = 5,0885001,15 Quinten + 6 gr. Terz.
20 = 5,0889906, 7 Quinten + 5 gr. Terz.

21 (Zwölfth. tiefer) = 5,0894810, 1 Quarte + 4 gr. T.
22 = 5,0899715, 9 Quarten + 3 gr. Terz.
23 = 5,0904620, 17 Quarten + 2 gr. Terz.
24 = 5,0909524, 25 Quarten + 1 gr. Terz.
25 = 5,0914429, 33 Quarten
26 = 5,0919334, 41 Quarten — 1 gr. Terz.
27 = 5,0924239, 35 Quinten + 10 gr. T.
28 = 5,0929143, 27 Quinten + 9 gr. T.
29 = 5,0934048, 19 Quinten + 8 gr. Terz.
30 = 5,0938953, 11 Quinten + 7 gr. Terz.
31 = 5,0943857, 3 Quinten + 6 gr. Terz.
32 = 5,0948762, 5 Quarten + 5 gr. T.

A. V

A (reines) log. 5,0791812 ein einfaches Intervall.

1 (Zwölfth. höher.) = 5,0786907, 7 Quinten + 2 gr. T.
2 = 5,0782003, 15 Quinten + 3 gr. T.
3 = 5,0777098, 23 Quinten + 4 gr. T.
4 = 5,0772193, 31 Quinten + 5 gr. Terz.
5 = 5,0767289, 39 Quinten + 6 gr. T.
6 = 5,0762384, 37 Quarten — 5 gr. T.
7 = 5,0757479, 29 Quarten — 4 gr. T.
8 (gleichschweb.) 5,0752575, 21 Quarten — 3 gr. T.
9 = 5,0747670, 13 Quarten — 2 gr. T.
10 = 5,0742765, 5 Quarten — 1 gr. T.
11 = 5,0737860, 3 Quinten.
12 = 5,0732956, 11 Quinten + 1 gr. T.
13 = 5,0728051, 19 Quinten + 2 gr. T.
14 = 5,0723146, 27 Quinten + 3 gr. T.
15 = 5,0718242, 35 Quinten + 4 gr. Terz.

16 (Zwölfth. höher.) = 5,0713337,41 Quarten — 7 gr. T.
17 = 5,0708432,33 Quarten — 6 gr. T.
18 = 5,0703528,25 Quarten — 5 gr. T.
19 = 5,0698623,17 Quarten — 4 gr. T.
20 = 5,0693718, 9 Quarten — 3 gr. T.
21 = 5,0688814, 1 Quarte — 2 gr. T.
22 = 5,0683908, 7 Quinten — 1 gr. T.
23 = 5,0679004,15 Quinten
24 = 5,0674100,23 Quinten + 1 gr. T.
25 = 5,0669195,31 Quinten + 2 gr. T.
26 = 5,0664290,39 Quinten + 3 gr. T.
27 = 5,0659385,37 Quarten — 8 gr. Terzen.
28 = 5,0654481,29 Quarten — 7 gr. T.
29 = 5,0649576,21 Quarten — 6 gr. T.
30 = 5,0644671,13 Quarten — 5 gr. T.
31 = 5,0639767, 5 Quarten — 4 gr. T.
32 = 5,0634862, 3 Quinten — 3 gr T.,
das ist der Wehrt von drey kleinen Terzen.

B. A

B (gleichschwebendes) log. 5,0501717,14 Quint. + 2 gr. T.
1 (Zwölfth. tiefer.) = 5,0506622, 6 Quinten + 1 gr. T.
2 = 5,0511526, 2 Quarten
3 = 5,0516431,10 Quarten — 1 gr. T.
4 = 5,0521336,18 Quarten — 2 gr. T.
5 = 5,0526240,26 Quarten — 3 gr. T.
6 = 5,0531145,34 Quarten — 4 gr. T.
7 = 5,0536050,42 Quinten + 7 gr. T.
ingleichen 42 Quarten — 5 gr. Tr.
8 = 5,0540954,34 Quinten + 6 gr. T.
9 = 5,0545859,26 Quinten + 5 gr. T.

10 (Zwölfth. tiefer.) 5,0550764, 18 Quinten + 4 gr. T.
11 = 5,0555669, 10 Quinten + 3 gr. T.
12 = 5,0560573, 2 Quinten + 2 gr. T.
13 = 5,0565478, 6 Quarten + 1 gr. T.
14 = 5,0570383, 14 Quarten
15 = 5,0575296, 22 Quarten — 1 gr. T.
16 = 5,0580201, 30 Quarten — 2 gr. T.
17 = 5,0585097, 38 Quarten — 3 gr. T.
18 = 5,0590001, 38 Quinten + 8 gr. T.
19 = 5,0594906, 30 Quinten + 7 gr. T.
20 = 5,0599811, 22 Quinten + 6 gr. T.
21 = 5,0604715, 14 Quinten + 5 gr. T.
22 = 5,0609620, 6 Quinten + 4 gr. T.
23 = 5,0614525, 2 Quarten + 3 gr. T.
24 = 5,0619429, 10 Quarten + 2 gr. T.
25 = 5,0624334, 18 Quarten + 1 gr. T.
26 = 5,0629239, 26 Quarten.
27 = 5,0634144, 34 Quarten — 1 gr. T.
28 = 5,0639048, 42 Quinten + 10 gr. T.
ingleichen 42 Quarten — 2 gr. Terzen.
29 = 5,0643953, 34 Quinten + 9 gr. T.
30 = 5,0648858, 26 Quinten + 8 gr. T.
31 = 5,0653762, 18 Quinten + 7 gr. T.
32 = 5,0658667, 10 Quinten + 6 gr. T.

B. V

B (gleichschweb.) log. 5,0501717, 14 Quint. + 2 gr. T.
1 (Zwölfth. höher.) 5,0496812, 22 Quinten + 3 gr. Terz.
2 = 5,0491908, 30 Quinten + 4 gr. T.
3 = 5,0487003, 38 Quinten + 5 gr. T.
4 = 5,0482098, 38 Quarten — 6 gr. T.

5 =

5 Zwölfth. höher 5,0477194, 30 Quarten — 5 gr. T.
6 = 5,0472289, 22 Quarten — 4 gr. T.
7 = 5,0467384, 14 Quarten — 3 gr. T.
8 = 5,0462480, 6 Quarten — 2 gr. T.
9 = 5,0457575, 2 Quinten — 1 gr. T.
10 = 5,0452670, 10 Quinten
11 = 5,0447765, 18 Quinten + 1 gr T.
12 = 5,0442861, 26 Quinten + 2 gr. T.
13 = 5,0437956, 34 Quinten + 3 gr. T.
14 = 5,0433051, 42 Quinten + 4 gr. T.
item 42 Quarten — 8 gr. T.
15 = 5,0428147, 34 Quarten — 7 gr. T.
16 = 5,0423242, 26 Quarten — 6 gr. T.
17 = 5,0418337, 18 Quarten — 5 gr. T.
18 = 5,0413433, 10 Quarten — 4 gr. T.
19 = 5,0408528, 2 Quarten — 3 gr. T.
20 = 5,0403623, 6 Quinten — 2 gr. T.
21 = 5,0398719, 14 Quinten — 1 gr. T.
22 = 5,0393814, 22 Quinten
23 = 5,0388909, 30 Quinten + 1 gr. T.
24 = 5,0384005, 38 Quinten + 2 gr. T.
25 = 5,0379100, 46 Quinten + 3 gr. T.,
ingleichen 38 Quarten — 9 gr. Terzen.
26 = 5,0374195, 30 Quarten — 8 gr. T.
27 = 5,0369290, 22 Quarten — 7 gr. T.
28 = 5,0364386, 14 Quarten — 6 gr. T.
29 = 5,0359481, 6 Quarten — 5 gr. T.
30 = 5,0354576, 2 Quinten — 4 gr. T.
31 = 5,0349672, 10 Quinten — 3 gr. T.
32 = 5,0344767, 18 Quinten — 2 gr. Terz.

H. A

H (Gleichschweb.) log. 5,0250858,35 Quarten — 5 gr T.
1 Zwölftheifer. 5,0255763,41 Quinten + 6 gr. T.
2 = 5,0260667, 33 Quinten + 5 gr. Terz.
3 = 5,0265572, 25 Quinten + 4 gr. Terz.
4 = 5,0270477, 17 Quinten + 3 gr. Terz.
5 = 5,0275381, 9 Quinten + 2 gr. Terz.
6 = 5,0280286, 1 Quinte + 1 gr. T.
7 = 5,0285191, 7 Quarten.
8 = 5,0290095, 15 Quarten — 1 gr. Terz.
9 = 5,0295000, 23 Quarten — 2 gr. Terz.
10 = 5,0299905, 31 Quarten — 3 gr. Terz.
11 = 5,0304810, 39 Quarten — 4 gr. Terz.
12 = 5,0309714, 37 Quinten + 7 gr. Terz.
13 = 5,0314619, 29 Quinten + 6 gr. Terz.
14 = 5,0319524, 21 Quinten + 5 gr. Terz.
15 = 5,0324428, 13 Quinten + 4 gr. Terz.
16 = 5,0329333, 5 Quinten + 3 gr. Terz.
17 = 5,0334238, 3 Quarten + 2 gr. Terz.
18 = 5,0339142, 11 Quarten + 1 gr. Terz.
19 = 5,0344047, 19 Quarten
20 = 5,0348952, 27 Quarten — 1 gr. Terz.
21 = 5,0353856, 35 Quarten — 2 gr. Terz.
22 = 5,0358761, 41 Quinten + 9 gr. Terz.
23 = 5,0363666, 33 Quinten + 8 gr. Terz.
24 = 5,0368570, 25 Quinten + 7 gr. Terz.
25 = 5,0373475, 17 Quinten + 6 gr. Terz.
26 = 5,0378380, 9 Quinten + 5 gr. Terz.
27 = 5,0383285, 1 Quinte + 4 gr. Terz.
28 = 5,0388189, 7 Quarten + 3 gr. Terz.

29 Zwölfth. tiefer. 5,0393094, 15 Quarten + 2 gr. Terz.
30 = 5,0397999, 23 Quarten + 1 gr. Terz.
31 = 5,0402903, 31 Quarten
32 = 5,0407808, 39 Quarten — 1 gr. Terz.

H. V

H (gleichschwebendes) 5,0250858, 35 Quarten — 5 gr. T.
1 Zwölfth. höher. 5,0245953, 27 Quarten — 4 gr. T.
2 = 5,0241049, 19 Quarten — 3 gr. Terzen
3 = 5,0236144, 11 Quarten — 2 gr. T.
4 = 5,0231239, 3 Quarten — 1 gr. T.
5 = 5,0226335, 5 Quinten.
6 = 5,0221430, 13 Quinten + 1 gr. Terz.
7 = 5,0216525, 21 Quinten + 2 gr. Terz.
8 = 5,0211621, 29 Quinten + 3 gr. Terz.
9 = 5,0206716, 37 Quinten + 4 gr. T.
10 = 5,0201811, 39 Quarten — 7 gr. Terz.
11 = 5,0196906, 31 Quarten — 6 gr. Terz.
12 = 5,0192002, 23 Quarten — 5 gr. Terz.
13 = 5,0187097, 15 Quarten — 4 gr. Terz.
14 = 5,0182192, 7 Quarten — 3 gr. Terz.
15 = 5,0177288, 1 Quinte — 2 gr. Terz.
16 = 5,0172383, 9 Quinten — 1 gr. Terz.
17 = 5,0167478, 17 Quinten.
18 = 5,0162574, 25 Quinten + 1 gr. Terz.
19 = 5,0157669, 33 Quinten + 2 gr. Terz.
20 = 5,0152764,41 Quinten + 3 gr. Terz.
21 = 5,0147860, 35 Quarten — 8 gr. Terz.
22 = 5,0142955,27 Quarten — 7 gr. Terz.
23 = 5,0138050, 19 Quarten — 6 gr. Terz.
24 = 5,0133146, 11 Quarten — 5 gr. Terz.

25 Zwölftheiler höher 5, 0128241, 3 Quarten — 4 gr. T.
26 = 5, 0123336, 5 Quinten — 3 gr. Terz.
27 = 5, 0118431, 13 Quinten — 2 gr. T.
28 = 5, 0113527, 21 Quinten — 1 gr. T.
29 = 5, 0108622, 29 Quinten
30 = 5, 0103717, 37 Quinten + 1 gr. T.
31 = 5, 0098813, 45 Quinten + 2 gr. T.
ingleichen 39 Quarten — 10 gr. Terzen
32 = 5, 0093908, 31 Quarten — 9 gr. Terz.

§. 17.

Die kleinste Schwebung eines Intervalls beträgt in den vorhergehenden Tabellen ein Zwölftheil des ditonischen Commatis. Man verlanget **kleinere Schwebungen**, und fraget ob solche nicht ebenfalls durch Verbindung der Consonanzen unter sich zu erhalten sind. Die Sache ist allerdings möglich; es gehören aber viele Operationen dazu, und man wird besser thun, sich zu dieser Absicht des Monochords zu bedienen. Ausser dem gehören alle Schwebungen, welche kleiner als ein Zwölftheil Commat. diton. sind, mehr unter die speculativischen, als praktischen Gegenstände der Temperatur. Indessen will ich einige hieher gehörige Aufgaben darlegen.

§. 18.

Einen gleichschwebenden Viertheilthon durch Zusammensetzung der Consonanzen zu finden. Wenn man die halbe Differenz eines Grundtons C und gleichschwebenden Cis von C abzieht, so kömmt ein **gleichschwebender Viertheilton** zwischen C und Cis, als

Grund-

Grundton C = Log. 5,3010300
Gleichschweb. Cis = Log. 5,2759442

2) 0,0250858

0,0125429
5,3010300

5,2884871 der kommende Viertheilton.

Dieser Viertheilton wird durch die wenigsten Operationen am nächsten erhalten, wenn man 32 Quarten + 21 große Terzen zusammen setzet, indem

32 Quarten = L. 5,3010300 — 5,2163800
+21 gr. Terz. = L. 5,3010300 — 5,0721000

10,6020600 — 10,2884800
Grundton C = 5,3010300

15,5895100
10,6020600

4,9874500
Log. 2 = 0,3010300

5,2884800
= der Viertheilton.

§. 19.

Einen um ein Vierundzwanzigtheil des ditonischen Commatis vermehrten gleichschwebenden halben Ton *Cis* durch Zusammensetzung der Consonanzen zu finden. Wenn man mit der halben Differenz des gleichschwebenden Cis und eines Cis von $\frac{1}{12}$ Com. dit. A, das gleichschwebende Cis vermehret, so

giebt

giebt der kommende Logarithme ein zwischen diesen beyden Zwölftheilen liegendes Vierundzwanzigtheil, als:

Cis $\frac{1}{12}$ Λ = Log. 5,2764347
Cis aeq. = Log. 5,2759442

2) 0,0004905 Differenz

0,0002452$\frac{1}{2}$

Cis aeq. = Log. 5,2759442

5,2761894$\frac{1}{2}$ = Cis aequale + $\frac{1}{24}$ Comm. dit. Λ

Um vorhergehenden Ton zu erhalten, setze man neun und dreyßig Quinten plus einhundert ein und achtzig große Terzen zusammen, als von C an gerechnet:

39 Quinten = Log. 5,3010300 — 5,0561312
181 gr. Terz. = Log. 5,3010300 — 5,2200600

10,6020600 — 10,2761912

Grundton = C Log. 5,3010300.

15,5772212
10,6020600

4,9751612
Log. 2 = 0,3010300

5,2761912 = Cis aeq. + $\frac{1}{24}$ C. d. Λ
das obige Cis + $\frac{1}{24}$ = Log. 5,2761895

0,00000,17 Differenz von dem obigen Cis + $\frac{1}{24}$, welche nicht in Betracht kömmt.

§. 20.

Einen um ein Achtundvierzigtheil des diton Comm. vermehrten gleichschwebenden halben Ton *Cis* durch Zusammensetzungen der Consonanzen zu finden. Wenn man mit der halben Differenz des gleichschwebenden Cis und eines Cis von $\frac{1}{24}$ Comm. dit. Λ das gleich-

gleichschwebende Cis vermehret, so giebet das Product ein zwischen diesen beyden Vierund zwanzigtheilen liegendes Acht und vierzigtheil, als:

Cis $\frac{1}{24}$ Λ nach vorigem §. 19 = Log. 5,2761895
Cis aequale = Log. 5,2759442
2) 0,0002453
0,00012226$\frac{1}{2}$
Cis aequale = Log. 5,2759442
5,2760668$\frac{1}{2}$ =
Cis aequale + $\frac{1}{48}$ Comm. dit Λ

Um vorhergehenden Ton zu erhalten, setze man neun und siebenzig Quinten plus neun und neunzig große Terzen zusammen, als von C an gerechnet:

79 Quint. = L. 5,3010300 — 5,2372012
99 gr. Tz. = L. 5,3010300 — 5,0388700
10,6020600 — 10,2760712
Grundton C = Log. 5,3010300!
15,5771012
10,6020600
4,9750412
Log. 2 = 0,3010300
5,2760712 = Cis aeq.
+ $\frac{1}{48}$ Com.
das obige Cis aequ. + $\frac{1}{48}$ = Log. 5,2760669 dit. Λ
0,00000,43 Differenz vom obigen Cis, welche nicht in Betracht kömmt.

§. 21.

Es ist bekannt, daß die Zahl 7 beständig aus der harmonikalischen Tonleiter ausgeschlossen worden, nicht deßwegen weil sie keine Consonanzen giebt. sondern weil sie unbrauchbare Dissonanzen hervorbringet, welche, ob sie gleich in

sehr faßlichen Verhältnißen, nemlich in 8:7, 7:6, 7:5 und umgekehrt in 7:4, 12:7 und 10:7 erscheinen, sich dennoch nicht durch eine leichte Zusammensetzung von Consonanzen, so wie unsere gute brauchbare Dissonanzen, entwickeln lassen. Damit wir indessen die Zahl 7 durch den Weg der Zusammensetzung einigermaßen kennen lernen, so wollen wir uns so lange mit der Annäherung begnügen, bis uns jemand die völlige Anzahl und Art der Consonanzen berechnet, durch deren Verbindung wir sie aufs genaueste finden können. Ich für meine Person habe nach denen Wirkungen, welche sie vermittelst der Trompete uud des Waldhorns in mir erreget, es nicht der Mühe wehrt gehalten, dieserwegen einen Versuch anzustellen. Also

1) Das Verhältniß 7:6 durch die Annäherung zu finden. Das Intervall 7:6 ist um das Comma 36:35 tiefer als die reine kleine Terz 6:5. Dieses Comma ist größer als $\frac{2}{1}\frac{4}{2}$ Comm. dit. und machet beynahe $\frac{2}{1}\frac{5}{2}$ desselben aus. Wir brauchen also nur eine um $\frac{2}{1}\frac{5}{2}$ vertiefte kleine Terz c:es zu suchen, und diese wird durch ein und dreißig Quarten minus zwey große Terzen gefunden. Der Unterscheid der Ration 7:6 und des Es $\frac{2}{1}\frac{5}{2}\Lambda$ beträget nicht mehr als circa $\frac{1}{100000}$, und man hat keine Ursache, darüber zu chicaniren. Die Octave von dem Grundton C zu dem gefundnen Es $\frac{2}{1}\frac{5}{2}\Lambda$ giebet die umgekehrte Ration 12:7.

2) Das Verhältniß 7:4 durch die Annäherung zu finden. Man addire zu dem vorhinge-

hingefundenen Es $\frac{2}{1}\frac{5}{2}$ Λ die Quinte B, so ist der Aufgabe genüget, und es kömmt eine ungefähr um $\frac{1}{1}\frac{6}{2}$ Λ schwebende kleine Septime c:b. Wenn man den Ton B eine Octave tiefer, oder den Ton C eine Octave höher versetzet, so wird man das umgekehrte Verhältniß 8:7 mit B:C haben.

γ) Das Verhältniß 10:7 durch die Annäherung zu finden. Man addire zu dem gefundenen Es $\frac{2}{1}\frac{5}{2}$ Λ 23 Quarten — 7 große Terzen. Durch die Umkehrung erhält man die Ration 7:5.

Man merke, daß die Verhältniße 7:1, und 7:2 nur Octavenweise von 7:4 differiren.

§. 22.

Einigen neuern Musikgelehrten hat es gefallen, folgenden Vierklang als consonirend zu proponiren: c e g i*) c

210, 168, 140, 120, 105

In diesem Accord sind folgende auf die Zahl sieben sich gründende Verhältnisse enthalten:

1) Das Verhältniß 8:7 in 120:105 = i:c, und das umgekehrte Verhältniß 7:4 in 210:120 = c:i;
2) das Verhältniß :5 in 168:120 = e:i. Wer solches umgekehrt haben will, füge einen fünften Ton durch 84 = ē hinzu, da alsdenn 120:84 = i:ē seyn wird;
3) Das Verhältniß 7:6 in 140:120 = g:i. Wer solches umgekehrt haben will, füge einen sechsten Ton durch 70 = ḡ hinzu, da da alsdenn 120:70 = i:ḡ seyn wird.

*) Der Herr Kirnberger hat diesen Ton mit dem Namen : bezeichnet.

Man begnüge sich nicht, die septenarischen Intervalle durch die Annäherung zu entwickeln, sondern suche sie annoch auf dem Monochard, um sich mit den Eigenschaften jenes Accords bekannt zu machen. Zu diesem Versuch kann man annoch folgende Betrachtungen hinzufügen:

1) daß das Verhältniß 8:7 = i:c, welches um 64:63 von 9:8, und um 36:35 von 9:10 differiret, in Absicht auf den Grundton C betrachtet, ein D zwischen $\frac{16}{12}$ und $\frac{17}{12}$ V Commat. diton. und also eine große Secunde c:d hervorbringet;

2) daß das Verhältniß 7:5 = e:i, in Absicht auf den Grundton C betrachtet, ein Fis von circa $\frac{9}{12}$ Λ Comm. diton. hervorbringet;

3) daß das Verhältniß 7:6 = g:i, in Absicht auf den Grundton C betrachtet, eine discordante kleine Terz c:es zwischen $\frac{24}{12}$ und $\frac{25}{12}$ Λ Comm. dit. hervorbringet.

So gewiß es nun ist, daß 1) weder die große Secunde c:d noch umgekehrt die kleine Septime eine Consonanz ist; 2) daß weder die übermäßige Quarte c:fis, noch umgekehrt die verminderte Quinte eine Consonanz ist; und 3) daß weder eine um $\frac{25}{12}$ erniedrigte kleine Terz, noch umgekehrt eine um eben so viel erhöhte große Sexte eine Consonanz ist: so gewiß ist es, daß weder 8:7 noch 7:4, weder 7:5 noch 10:5, und weder 7:6 noch 12:7 consonirende Verhältnisse sind.

III. Ge-

III. Gebrauch der Temperaturtabellen.

§ 1.

Ich setze voraus, 1) daß alle hieher gehörige Aufgaben, sowohl in Ansehung einzelner Intervalle als ganzer Temperaturen, in Logarithmen gegeben, oder wenn es in gemeinen Zahlen geschicht, zuvor in Logarithme übersetzet werden; und 2) daß überhaupt gesprochen keine kleinere Schwebungen als Zwölftheile des ditonischen Commatis vorkommen.

1) Es sey eine Quinte = *Log.* 6,2031391 — 6,0226335. Man verlanget die Größe ihrer Schwebung zu wissen. Ob diese Quinte ein c:g, oder g:d, oder d:a u. s. w. ist, ingleichen ob die Temperatur, in welcher sie vorkömmt, zwischen 2000: 1000, oder 3000: 1500, oder 40000: 20000 u. s. w. (die Grundzahlen der Temperatur in gemeinen Zahlen betrachtet,) statt findet, ist uns allhier einerley. Da die Grundzahl der Tabellen = 200000, und der Logarithmus derselben = 5,3010300 so sage man in Beziehung auf selbigen: wie *Log.* 6,2031391 — 6,0226335: so 5,3010300 — 5,1205244 = c:g, das ist in der Ausarbeitung:

6,0226335
5,3010300 = C
11,3236635
6,2031391
5,1205244 = G

Wenn man nun den gefundnen Logarithmen 5,1205244 in den Tabellen suchet, so findet man, daß die gegebne Quinte 6,2031391 — 6,0226535 um $\frac{9}{12}$ aufwärts schwebet, eben so wie die Quinte 5,3010300 — 5,1205244 = c:g um $\frac{9}{12}$ V schwebet.

So wie mit den Quinten, so mit allen übrigen Intervallen.

2) Es sey eine in gemeinen Zahlen gegebne große Terz 1620:1280. Man übersetze sie in die Logarithmen 3,2095150 — 3,1072100, und verfahre wie bey der ersten Aufgabe. Es wird der kommende Logarithmus seyn = 5,1987250, welcher ein E von $\frac{11}{12}$ V giebet. Die gegebene große Terz wird also um $\frac{11}{12}$ aufwärts schweben.

So wie mit der großen Terz, so mit allen andern Intervallen. Wenn mit der in gemeinen Zahlen gegebnen Ration ein Bruch verbunden ist, so muß man eine äquivalente Ration in ganzen Zahlen substituiren, um die Logarithmen ohne viele Mühe desto richtiger zu bekommen.

3) Es sey die reine Quinte g:d 1200:800, das ist in Logarithmen = 3,0791812 — 2,9030900. Die folgende Quinte d:a soll $\frac{11}{12}$ Λ schweben. Man suche in den Tabellen die um $\frac{11}{12}$ Λ schwebende Quinte c:g = 5,3010300 — 5,1303339, und sage: Wie die in den Tabellen gefundne Quinte c:g $\frac{11}{12}$ Λ: so die zu findende Quinte d:a von $\frac{11}{12}$. Der kommende

mende Logarithmus für a wird seyn = 2,7323939, und weil dieses a die Octave überschreitet, (welches man daraus siehet, daß der Logarithmus von a aus kleinern Zahlen bestehet, als der Logarithmus von d, da er aus größern bestehen sollte, indem a ein tieferes Intervall ist als d, von einem Grundton g zur Octave ḡ gerechnet,) so addire man den Logarith. von 2 = 0,3010300 zu dem Logarithm. von a = 2,7323939, kömmt 3,0334239 für das tiefere a. (Ich erinnere bey dieser Gelegenheit, daß, wenn in gegenseitigen Fällen ein Intervall die Octave untersteiget, man den Logarithmen 2 = 0,3010300 von dem Logarithmen des gefundnen Intervalls abzieht.) Nachdem nunmehr der Calcul vollzogen worden, so fragt es sich, wie man die Quinte d : a durch Hülfe der Tabellen auf dem Claviere findet. Dieses wird geschehen, wenn man von d an drey Quarten plus eine große Terz, folglich d g, g c, c f, + f a zusammensetzet, eben so wie nach Anleitung der Tabellen, die Quinte g $\frac{11}{12}$ Λ durch Zusammensetzung der Intervalle c f, f b, b es, + es g, von c an, gefunden worden ist.

§. 2.

Es sey eine Temperatur, in welcher jede Quinte um $\frac{1}{12}$ Commat. dit. abwärts schwebet. Solche am bequemsten aufzutragen. Die proponirte Temperatur ist die gleichschwebende, und da ich von der bequemsten Auftragung derselben, im XVIII. Abschnitt

meines Verſuch über die Temperatur, bereits weitläuftig gehandelt habe, und dieſe Art der Auftragung mit der nach unſern Temperaturtabellen völlig übereinſtimmet, ſo verweiſe ich den Leſer dahin.

§. 3.

Man verlanget eine Tonleiter von 24 gleichſchwebenden Viertheiltönen. Solche durch Zuſammenſetzung der Conſonanzen mechaniſch zu finden. α) Man lege die gleichſchwebende Temperatur der 12 halben Töne zum Grunde; β) man ſuche den im §. 18 unſerer Temperaturtabellen berechneten Viertheilton c cis; γ) man conſtruire auf ſelbigen ebenfalls eine gleichſchwebenbe Temperatur von 12 halben Tönen. Die einander abwechſelnden halben Töne von den Operationen bey α) und denen bey γ) werden eine Tonleiter von 24 gleichſchwebenden Viertheiltönen geben. Es iſt aber der Logarithme dieſes im §. 18. berechneten Viertheiltons = 5,2884800, und derſelbe machet den geometriſchen Mittelton zwiſchen c und cis = Log. 5,3010300 und 5,2759442. Wenn nun dieſer Viertheilton mit 7 Quarten — 1 große Terz vermehret wird, ſo kömmt der gleichſchwebende Viertheilton zwiſchen G und Gis in den Zahlen 5,1128792. Ich will die für jeden Ton erforderliche Anzahl von Intervallen nach Ordnung der Quinten, beybringen, als:

Ord-

Ordnung der Viertheiltöne.	Anzahl der Consonanzen.
1ter, c cis*)	32 Quarten + 21 große Terzen.
2ter, g gis	32 Quart. + 21 gr. T. + 7 Quart. — 1 gr. T. = 39 Quart. + 20 gr. T.
3ter, d dis	32 Quart. + 21 gr. T. + 14 Quart. — 2 gr. T. = 46 Quart. + 19 gr. T.
4ter, a b	32 Quart. + 21 gr. T. + 21 Quart. — 3 gr. T. = 53 Quart. + 18 gr. T.
5ter, e f	32 Quart. + 21 gr. T. + 28 Quart. — 4 gr. T. = 60 Quart. + 17 gr. T.
6ter, h c	32 Quart. + 21 gr. T. + 35 Quart. — 5 gr. T. = 67 Quart. + 16 gr. T.
7ter, fis g	32 Quart. + 21 gr. T. + 42 Quart. — 6 gr. T. = 74 Quart. + 15 gr. T.

Nun fahren wir in unsrer Rechnung rückwärts fort

12ter, f fis	32 Quart. + 21 gr. T. + 7 Quint. + 1 gr. T. = 32 Quart. + 22 gr. T. + 7 Quint.
11ter, b h	32 Quart. + 21 gr. T. + 14 Quint. + 2 gr. T. = 32 Quart. + 23 gr. T. + 14 Quint.
10ter, dis e	32 Quart. + 21 gr. T. + 21 Quint. + 3 gr. T. = 32 Quart. + 24 gr. T. + 21 Quint.
9ter, gis a	32 Quart. + 21 gr. T. + 28 Quint. + 4 gr. T. = 32 Quart. + 25 gr. T. + 28 Quint.
8ter, cis d	32 Quart. + 21 gr. T. + 35 Quint. + 5 gr. T. = 32 Quart. + 26 gr. T. + 35 Quint.

Es ist aber nicht nöthig, mit allen zwölf Viertheiltönen diese weitläuftige Zusammensetzungen, welche in vorhergehender Tabelle alle von dem Grundton C an gerechnet worden sind, vorzu-

*) Es sey mir erlaubt, in Ermangelung anderer Benennungen der Viertheiltöne, den zwischen c und cis fallenden Viertheilton durch c cis oder c des, den zwischen g und gis fallenden durch g gis oder g as u. s. w. auszudrücken.

nehmen. Wenn der erſte Viertheilton, der zwiſchen C und Cis fällt, von C an gefunden worden iſt, ſo ſuche man zu dieſem Ccis eine um $\frac{1}{12}$ Λ ſchwebende Quinte g gis, welches durch 7 Quarten — 1 gr. Terz geſchicht; zu dem g gis eine um $\frac{1}{12}$ Λ ſchwebende Quinte d dis, welches von g gis an, wiederum durch 7 Quarten — 1 gr. Terz geſchicht, und ſo weiter, ſo wie bey γ) gelehrt worden iſt.

Der gelehrte Verfaſſer der im I. Abſchnitt überſetzten *Remarques ſur le Tempérament en Muſique* hat für eben dieſe Viertheiltöne folgende Zuſammenſetzungen angegeben:

Ccis	1ſter	Vierth.ton	40	Quint.	+	2	gr.	Terz.
Ggis	2ter	=	=	33	=	—	1	=	=
Ddis	3ter	=	=	26	=	+	0	=	=
Ab	4ter	=	=	19	=	—	1	=	=
Ef	5ter	=	=	12	=	—	2	=	=
Hc	6ter	=	=	9	Quart.	—	5	=	=
Fisg	7ter	=	=	2	Quart.	—	4	=	=
Cisd	8ter	=	=	75	Quint.	+	7	=	=
Gisa	9ter	=	=	68	=	+	6	=	=
Dise	10ter	=	=	61	=	+	5	=	=
Bh	11ter	=	=	54	=	+	4	=	=
Fis	12ter	=	=	5	=	—	3	=	=

Wenn dieſe Lambertſchen Viertheiltöne und diejenigen, welche aus meiner Angabe hervorgehen, nicht übereinſtimmen, ſo iſt zu merken, daß der berühmte Auctor die ſeinigen nur in einer entfernten Annäherung hat geben wollen. Ich gebe ein paar Exempel.

Unſer

Unser erster $\frac{1}{4}$ Ton = Log. 5, 2884800
Der Lambertsche = Log. 5, 2882812

0, 0001988 Differenz.

Unser dritt. $\frac{1}{4}$ Ton = Log. 5, 2383154
Der Lambertsche = Log. 5, 2381080

0, 0002074 Diff. u. s. w

§. 4.

Es seyn drey ungleichschwebende Temperaturen, jede von zehn reinen Quinten. Von den zwey alterirten Quinten soll, nach Anleitung folgender Tabulatur, die eine um $\frac{1}{12}$, und die andere um $\frac{11}{12}$ Com. dit. abwärts schweben. Solche am bequemsten aufzutragen. (Da hier bloß die Rede davon ist, wie man jede gegebne ungleichschwebende Temperatur, nach Anleitung unserer Temperaturtabellen, aufs Clavier übertragen soll, so fällt aller Discurs über den Werth der ungleichschwebenden Temperaturen weg, als worüber ich mich in meinem **Versuch über die Temperatur**, überhaupt und besonders, genugsam erkläret habe.) Es ist aber

Die 1ste Temper.	Die 2te Temper.	Die dritte Temp.
Quinten.	Quinten.	Quinten.
c g o fis cis 1 Λ	c g o fis cis o	c g o fis cis o
g d o cis gis o	g d o cis gis 1	g d o cis gis o
d a 1 1 gis dis o	d a 1 1 gis dis o	d a 1 1 gis dis 1
a e o es b o	a e o es b o	a e o es b o
e h o b f o	e h o b f o	h o b f o
h fis o f c o	h fis o f c o	h fis o f c o
Summe 12 Λ	Summe 12 Λ	Summe 12 Λ

Große Terzen.			Große Terzen.			Große Terzen.		
ce	o		ce	o		ce	o	
egis	10	V	egis	10	V	egis	11	V
asc	11	V	asc	11	V	asc	10	V
gh	o		gh	o		gh	o	
hdis	10	V	hdis	10	V	hdis	10	V
esg	11	V	esg	11	V	esg	11	V
dfis	o		dfis	o		dfis	o	
fisais	10	V	fisais	10	V	fisais	10	V
bd	11	V	bd	11	V	bd	11	V
acis	10	V	acis	11	V	acis	11	V
cis eis	11	V	cis eis	10	V	cis eis	10	V
fa	o		fa	o		fa	o	
Kleine Terzen.			**Kleine Terzen.**			**Kleine Terzen.**		
ces	11	Λ	ces	11	Λ	ces	11	Λ
disfis	10	Λ	disfis	10	Λ	disfis	10	Λ
fisa	11	Λ	fisa	11	Λ	fisa	11	Λ
ac	o		ac	o		ac	o	
gb	11	Λ	gb	11	Λ	gb	11	Λ
bdes	11	Λ	bdes	10	Λ	bdes	10	Λ
cise	10	Λ	cise	11	Λ	cise	11	Λ
eg	o		eg	o		eg	o	
df	11	Λ	df	11	Λ	df	11	Λ
fas	11	Λ	fas	10	Λ	fas	10	Λ
gish	10	Λ	gish	11	Λ	gish	11	Λ
hd	o		hd	o		hd	o	

Wie man aus der vorhergehenden Tabulatur ſiehet, ſo kommen die drey Temperaturen nicht allein in der Anzahl der reinen Quinten, ſondern auch

auch in der Anzahl der reinen großen und kleinen Terzen, mithin in der Anzahl der alterirten Intervalle dieses Nahmens überein. Ihr Unterschied bestehet bloß in der Lage dieser Intervalle, als vermittelst welcher die beyden alterirten Quinten, von d:a an, in der ersten Temperatur in der Entfernung von vier Quinten, in der zweyten in der Entfernung von fünf, und in der dritten in der Entfernung von sechs Quinten einander folgen, aus welcher verschiednen Lage hernach die verschiedne Lage der alterirten Terzen hin und wieder entsteht. Uebrigens sind alle drey Temperaturen in Ansehung ihrer innern Güte einander gleich, und es ist keine besser oder schlechter als die andere. Um sie aufzutragen, stimmet man eine von den alterirten Quinten zuerst, und die gegen die beyden Enden derselben stoßenden reinen Quinten hernach. Die zweyte alterirte Quinte giebet sich allezeit von selbst. Ich will den zweyfachen Proceß an der ersten Temperatur darlegen.

α) Wenn die um $\frac{1}{12}\frac{1}{2}$ Λ schwebende Quinte *d:a* zuerst gesuchet wird.

Die Quinte d:a soll eben die Schwebung haben, welche c:g von $\frac{1}{12}\frac{1}{2}$ Λ in den Temperaturtabellen hat. Wenn nun das g, dessen Logarithmus = 5,1303339, durch drey Quarten + eine große Terz, mithin durch cf, fb, bes + esg gefunden wird: so muß das verlangte a auf eine ähnliche Art, durch drey Quarten plus eine große Terz, mithin durch dg, gc, cf + fa gesuchet wer-

werden. Da die Quinten fc, cg, gd, in der aufgegebnen Temperatur rein sind: so sind solche durch vorige Operation bereits gefunden worden, und man behält sie also. Man stimme nun weiter die vier reinen absteigenden Quinten fb, bes, dis gis, gis cis, ingleichen die drey reinen aufsteigende Quinten ae, eh und h fis: so ist die Aufgabe durch eilf Operationen vollzogen worden. Die Quinte fis cis von $\frac{1}{12}$ Λ bestimmet sich durch h fis und cis gis. Ich wiederhohle die Operationen kürzlich, als:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

dg, gc, cf, fa; fb, bes, dis gis, gis cis; ae, eh, h fis.

β) Wenn die um $\frac{1}{12}$ Λ schwebende Quinte *fis:cis* zuerst gesuchet wird.

Die Quinte fis:cis soll eben die Schwebung haben, welche c:g von $\frac{1}{12}$ Λ in den Tabellen hat. Wenn nun das g, dessen Log. = 5,1254292, durch sieben Quarten minus eine große Terz, mithin durch cf, fb, bes, es as, gis cis, cis fis, fis h — h g gefunden wird: so muß das verlangte cis, auf ähnliche Art durch sieben Quarten minus eines große Terz, mithin durch fis h, h e, e a, a d, d g, g c, c f — f cis gesuchet werden. Von den sieben reinen Quarten kann man aber keine andere als die drey ersten fis h, h e und e a behalten, indem d:a schwebend gemachet werden muß. Man stimme nunmehr von cis an, die sieben reinen Quinten cis gis, gis dis, es b, b f, f c, c g und g d. Der Ton d wird seyn wie er seyn soll. Da

zur

zur vorhergehenden Manier die aufgegebne Temperatur aufzutragen, funfzehn Operationen erfordert werden, der Proceß aber mit wenigern vollzogen werden kann: so wollen wir die um $\frac{1}{12}$ Λ schwebende Quinte fis:cis auf eine andere Art suchen, und solche in die um $\frac{1}{12}$ V schwebende Quarte cis:fis verwandeln. Nun soll cis:fis eben die Schwebung haben, welche c:f von $\frac{1}{12}$ V in den Tabellen hat. Es wird aber dieses f, dessen Log. = 5,1756008, durch sieben Quinten plus eine große Terz, mithin durch cg, gd, da, ae, eh, h fis, fis cis + des f gefunden. Also muß, von cis an, das fis auf ähnliche Art, und folglich durch cis gis, gis dis, es b, b f, f c, c g, g d + d fis gesuchet werden. Hier bleiben alle sieben reine Quinten cis gis, gis dis, es b, b f, f c, c g und g d, und die noch fehlenden Quinten werden durch fis h, h e und e a gesuchet. Diese Manier erfordert also nicht mehr als eilf Operationen, so wie die bey α). Ich recapitulire sie, als:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
cis gis, gis dis, es b, b f, f c, c g, g d, d fis; fis h, h e, e a.

Auf verhältnißmäßige ähnliche Art können nun die beyden andern Temperaturen aufgetragen werden.

§. 5.

Wem die musikalischen Schriften des berühmten Herrn Kirnberger bekannt sind, der wird wissen, daß selbiger die erste der vorhergehenden Temperaturen vor einigen Jahren den

Lieb-

Liebhabern empfohlen, aber zugleich für diejenigen, welchen die Schwebung der Quinte d:a zu schwach scheinen möchte, eine Theilung derselben nach dem Gehör proponiret hat. Da diese Art der Theilung sehr problematisch ist, so wollen wir sehen, wie wir solche mit völliger Gewißheit verrichten können. Es kömmt bey dieser Sache darauf an, daß die Schwebung von $\frac{11}{12}$ Comm. dit., welche den Wehrt des syntonischen Commatis 81:80 beträget, nach der Idee des Herrn Auctors, zwischen die beyden Quinten d:a und a:e gleich vertheilet, mithin sowohl a:e als d:a schwebend, und jede Schwebung von $5\frac{1}{2}$ gemachet werde. Ich lege zuvörderst die Temperatur selbst nach ihrem ganzen Umfange in Logarithmen dar.

c̄	=	Log.	5,0000000
h	=	=	5,0280287
b	=	=	5,0511525
a	=	=	5,0791813
gis	=	=	5,1023050
g	=	=	5,1249387
fis	=	=	5,1529675
f	=	=	5,1760913
e	=	=	5,2041200
dis	=	=	5,2272438
d	=	=	5 2498775
cis	=	=	5,2783963
c	=	=	5,3010300

Die Logarithmen sind nach den Verhältnissen

c:h

c:h = 15:8, c:b = 16:9, c:a = 5:3, c:gis = 128:81, c:g = 3:2, c:fis = 45:32, c:f = 4:3, c:e = 5:4, c:es = 32:27, c:d = 9:8 und c:cis = 256:243 gesuchet worden.

Wenn wir die Differenz der beyden Logarithmen von c:g $\frac{5}{12}$ Λ und von c:g $\frac{7}{12}$ Λ Comm dit. durch 2 theilen, und den Quotienten zum Logarithmen von $\frac{5}{12}$ addiren, so bekommen wir den Logarithmen von c:g $5\frac{1}{2}$ Zwölftheil, als

C:g $\frac{7}{12}$Λ = Log. 5,1278815
c:g $\frac{5}{12}$Λ = Log. 5,1273910

Differenz 0,0004905

2) 0,0002452$\frac{1}{2}$

c:g $\frac{5}{12}$Λ = Log. 5,1273910

5,1276362$\frac{1}{2}$ = C:G $5\frac{1}{2}$ $\frac{5}{12}$Λ = $\frac{11}{24}$

Wie sich nun C:G allhier verhält, so soll sich D:A verhalten. Folglich wird der Logarithme von A seyn müßen = 5,0764838, indem

G $\frac{5}{12}$Λ = Log. 5,1276363
D Kirnberg = Log. 5,2498775

10,3775138
C = Log 5,3010300

5,0764838 = A $5\frac{1}{2}$ $\frac{5}{12}$Λ = $\frac{11}{24}$

Laßt uns sehen wie wir dieses A finden. Wenn wir die große Sexte c:a = Log 5,3010300 — 5,0764838 aus der aufgegebenen Temperatur dergestalt decomponiren, daß wir ihr den im 11ten

berechneten, um $\frac{1}{24}$ Comm. dit. vermehrten, gleichschwebenden halben Ton abziehen, als

c:a = l. 5,3010300 — 5,0764838
c:cis + $\frac{1}{24}$ = l. 5,2761912 — 5,3010300

10,5772212 — 10,3775138
Grundt. C = 5,3010300

15,6785438
10,5772212

5,1013226 =
gis oder as $\frac{9}{12}$ Λ

so bleibet, wie man siehet, ein aus 12 Quinten + 2 großen Terzen bestehendes gis oder as zurücke. (Den Wehrt des Logarithmen 5,1013226 findet man in den vorhergehenden Temperaturtabellen.) Hieraus folget, daß der verlangte Ton a = Log. 5,0764838 erhalten werden wird, wenn wir den um $\frac{1}{24}$ vermehrten gleichschwebenden halben Ton mit dem *gis* $\frac{9}{12}$ zusammensetzen, als:

c:cis + $\frac{1}{24}$ Λ = l. 5,3010300 — l. 5,2761912
Gis $\frac{9}{12}$ = l. 5,1013226

10,3775138
5,3010300

5,0764838 =
verlangtes. a $5\frac{1}{12}$ = $\frac{1}{24}$

Es werden also zur Hervorbringung des Kirnbergerschen *a* von $5\frac{1}{12}$ = $\frac{1}{24}$ erfordert 39 Quinten + 181 große Terzen + 12 Quinten + 2 große

große Terzen, das ist überhaupt ein und funfzig Quinten plus einhundert drey und achtzig große Terzen. Wenn nunmehr von a an, die reinen Quinten ae, eh, hfis, und von c an die reinen Quinten cg, gd und cf, fb, bes, dis gis, gis cis, gesuchet werden, (und hiezu gehören 10 Operationen,) so werden überhaupt zweyhundert vier und vierzig Operationen zur Execution der bewußten Temperatur erfordert.

Vielleicht ist man, um diese weitläuftige Operationen zu vermeiden, mit der Annäherung zufrieden. Wir können durch den vom Hrn. Lambert im §. 24 seiner Remarques &c. proponirten mittlern halben Ton dazu kommen. Dieser Ton besteht aus 22 großen Terzen, und giebet ein Cis, welches beynahe um $\frac{1}{24}$ Comm dit. tiefer als das gleichschwebende Cis ist. Ich sage beynahe, indem

das Lambert.Cis
aus 22 gr. Terz. = Log. 5,2762200
das um $\frac{1}{24}$ vermehrte gleichschw. Cis = Log. 5,2761894

0,0000306 Differenz

Wenn wir diesen mittlern halben Ton eben so wie in der vorhergehenden Auflösung des A Problems, mit dem aus 12 Quinten + 2 große Terzen bestehenden gis oder as von $\frac{2}{12}$ A zusammensetzen, so wird das verlangte A beynahe kommen, als:

der mittl. halbe Ton = log. 5,3010300 — 5,2762200
Gis oder As $\frac{9}{12}$ Λ = 5,1013242
10,3775442
5,3010300
5,0765142 =
A $5\frac{1}{24} = \frac{11}{24}$ beynahe.

Der Lambertsche halbe Ton erforderte 22 Operationen; das gis 14; hiezu die 10 letzten Operationen, wodurch die zehn reinen Quinten gefunden werden, so erfordert die ganze Temperatur sechs und vierzig Operationen.

§. 6.

Es seyn folgende ungleichschwebende Temperaturen, jede von zehn reinen Quinten.

In der ersten soll eine Quinte fis cis um $\frac{2}{12}$ und eine andere d:a um $\frac{10}{12}$ Comm. dit. abwärts schweben. — Man kann die um $\frac{10}{12}$ Λ schwebende Quinte, zu deren Hervorbringung fünf Quinten plus zwey große Terzen erfordert werden, zuerst suchen, und hernach den Proceß durch reine Quinten fortsetzen. Die um $\frac{2}{12}$ Λ schwebende Quinte bestimmet sich von selbst. Es werden zu dieser Temperatur siebenzehn Operationen erfordert, als 1 da, 2 ae, 3 eh, 4 h fis, 5 fis cis, 6 + cis cis, 7 fa, wovon nur die Töne d und a 8 9 10 behalten werden; ferner von a an, ae, eh, h fis, 11

11 12 13 14 15 16 17
und von d an, dg, gc, cf, fb, b es, dis gis, gis cis.

In der zweyten soll die Quinte d:a um $\frac{9}{12}$, und die Quinte fis:cis um $\frac{3}{12}$ erniedriget werden. Der ganze Proceß erfordert sechs und

1 2 3 4
zwanzig Operationen, als d a, a e, e h, h fis,

5 6 7 8 9 10 11 12
fis cis, cis gis, gis dis, es b, b f, f c, c g, g d,

13 14 15 16
d a, + a cis, cis f, f a, wovon nur die Töne d und a behalten werden; ferner die zehn reinen Quinten, a e, e h, h fis und d g, g c, c f, f b, b es, dis gis, gis cis. Die Schwebung von $\frac{9}{12}$ kann zwischen zwey Quinten gleich vertheilet und also jeder Quinte eine Schwebung von $4\frac{1}{2} = \frac{9}{24}$ gegeben werden. Man nehme die im §. 5. zur Theilung der Schwebung $\frac{1}{2}\frac{1}{4} = 5\frac{1}{2}$ gegebne Anweisung zur Richtschnur, und richte die Operationen verhältnißmäßig darnach ein.

In der dritten soll eine Quinte fis:cis um $\frac{4}{12}$, und eine andere d:a um $\frac{8}{12}$ Comm. dit. Λ schweben. Diese letztere Quinte wird zuerst gesuchet, und die Temperatur kann mit fünf und dreyßig Operationen vollzogen werden. Man findet in den Temperaturtabellen, daß eine Quinte c:g (allhier d:a) von $\frac{8}{12}$ Λ Comm. dit. ein und zwanzig Quinten + 4 große Terzen erfordert. Hiezu die zehn bekannten reinen Quinten addiret, kommen 35 Operationen.

In der vierten soll eine Quinte um $\frac{5}{12}$, und eine andere um $\frac{7}{12}$ Comm. dit. Λ schweben. Diese letzte Quinte wird zuerst gesuchet, und die ganze Temperatur erfordert vier und vierzig Operationen. Die Schwebung von $\frac{7}{12}$ kann zwischen zwey Quinten gleich vertheilet, und also jeder derselben $3\frac{1}{2}\frac{1}{12} = \frac{7}{24}$ Com̃. dit. gegeben werden. Eine Quinte c:ġ, (allhier d:a,) von $\frac{7}{12}$ Λ erfordert 29 Quinten + 5 große Terzen. Hiezu 10 reine Quinten, kommen 44 Operationen.

In der fünften soll jede der beyden alterirten Quinten um $\frac{6}{12}$ Com̃. dit. Λ schweben. Der ganze Proceß erfordert drey und funfzig Operationen. Eine Quinte von $\frac{6}{12}$ Λ Com̃. dit. erfordert 37 Quinten + 6 große Terzen. Hiezu die 10 reinen Quinten, kommen 53 Operationen.

§. 7.

Eine vorhergehende Quinte c:g um $\frac{1}{12}$ Com̃. dit. zu erhöhen, und diefolgende g:d um $\frac{1}{12}$ zu erniedrigen, um den Unterscheid von einer um $\frac{1}{12}$ aufwärts, und einer um $\frac{1}{12}$ abwärts schwebenden Quinte zu hören. 1) Man stimme die Quinten cg und gd, und behalte die Töne c und d 2) Man stimme die sieben Quinten plus eine große Terz da, ae, eh, h fis, fis cis, cis gis, as es + es g. Es wird die Quinte c:g $\frac{1}{12}$ aufwärts, und die Quinte g:d $\frac{1}{12}$ abwärts schweben.

§. 8.

§. 8.

Die verschiednen absteigenden Quintenschwebungen von $\frac{1}{12}\frac{1}{1}$ und $\frac{1}{12}\frac{2}{2}$ Comm. dit. ingleichen von $\frac{1}{12}$, $\frac{2}{12}$ und $\frac{3}{12}$ nach einander hervorzubringen, um ihre Eigenschaften zu prüfen.

1) Man stimme die drey Quarten plus eine große Terz cf, fb, bes + esg. Die Quinte c:g wird um $\frac{1}{12}\frac{1}{1}$ Λ schweben. Man trage den Ton g auf ein zweytes Griffbrett oder ein zweytes Register des Flügels.

2) Man stimme von dem vorigen es an, die vier Quarten es as, gis cis, cis fis, fis h weniger die große Terz h:g. Dieses zweyte g wird gegen den beständig bleibenden Grundton c um $\frac{1}{12}$ Λ schweben. Wenn man diese lezte Quinte c:g von $\frac{1}{12}$ gegen die erste von $\frac{1}{12}\frac{1}{1}$ verglichen hat, so kann der Ton g des zweyten Griffbretts in $\frac{1}{12}$ umgestimmt werden. Auf ähnliche Art stimmet man in der Folge jedesmal das vorhergehende g um.

3) Man stimme, von h an, die vier Quarten he, ea, ad, und dg. Es wird die Quinte c:g um $\frac{1}{12}\frac{2}{2}$ oder um ein ganzes diatonisches Comma abwärts schweben.

4) Man stimme von g an die vier Quarten gc, cf, fb, bes und die beyden absteigenden großen Terzen dis h, hg.

Die Quinte c:g wird um $\frac{2}{12}$ abwärts schweben.

5) Man stimme von es an die acht Quarten esas, gisdis, cisfis, fish, he, ea, ad, dg und die drey absteigenden grossen Terzen ges, dish, hg. Es wird die Quinte c:g um $\frac{3}{12}$ abwärts schweben.

Daß eine um $\frac{11}{12}$ oder gar $\frac{12}{12}$ Comm. dit. erniedrigte Quinte nicht mehr die Eigenschaft einer Consonanz hat, ist schon längst bekannt; aber nicht, daß diese Eigenschaft sich bereits nach dem zweyten Zwölftheil Comm. dit. zu verliehren anfänget, und daß also eine um drey Zwölftheile erniedrigte Quinte bereits eine dissonirende Quinte ist Die Probe ist nach vorhergehender Anweisung mit leichter Mühe zu machen.

IV. Ueber

IV.

Ueber die geometrischen Verhältnisse der vier und zwanzig musikalischen Intervalle.

§. 1.

Es hat mir vor einiger Zeit ein Ungenannter über die Verhältnisse gewisser musikalischen Intervalle, so wie ich solche im IVten Abschnitt meines Versuch über die Temperatur angegeben, einige Anmerkungen gemacht. Ich habe daselbst den kleinern halben Ton 25:24 in die beyden Viertheiltöne 50:49 und 49:48 arithmetisch zerfället, und mit Hülfe des leztern sowohl für die verminderte als übermäßige Terz, und umgekehrt für die übermäßige und verminderte Sexte, eine neue Ration ausgemittelt. Mein anonymischer Gegner giebet mir zwar zu, daß diese Rationen *, richtiger sind, als die man sonsten diesen Intervallen zugeeignet hat, indem sie nicht wie die andern, auf eine verkehrte Art die verminderte Terz tiefer als die übermäßige Secunde, und wiederum die übermäßige Terz nicht höher als die verminderte Quinte machen.

*) Es sind solche 288:245 = (6:5) − (49:48) für die verminderte Terz, und umgekehrt 245:144 = (5:3) + (49:48) für die übermäßige Sexte; ferner 245:192 = (6:5) − (49:48 für die übermäßige Terz, und umgekehrt 384:245 = (288:245) + (4:3) für die verminderte Sexte.

Dessen ungeachtet will derselbe die neuen Rationen der verminderten und übermäßigen Terz nicht für ächte Rationen erkennen, und zwar deßwegen weil sie durch Kunst erzwungen sind. „Denn, füget mein Gegner als seinen Beweis „hinzu, ob wir gleich die zwölf halben Töne unsers Systems nicht in ihren natürlichen Grösen ausüben können, sondern temperiren müssen; (die Temperatur sey übrigens wie sie wolle,) „so muß dennoch jedes der 24 Intervalle, welche durch diese zwölf halbe Töne formiret werden, sein eigenes natürliches Verhältniß „haben, welches man ohne Hülfe eines Monochords, durch die Zusammensetzung einiger „wenigen Consonanzen auf dem Clavier entwickeln könne, um das Ohr über seine eigentliche „Beschaffenheit erkennen zu lassen. Wie soll „man es aber, ohne Zuziehung eines Monochords, anfangen, die Rationen 288:245 „und 384:245 zu beurtheilen? Was meinen „Ew... zu der Ration 32:27 = (6:5) — „(81:80) für die verminderte Terz, welche „in der Umkehrung die übermäßige Sexte 27:16 „= (5:3) + (81:80) geben wird; und zur „Ration 81:64 = (5:4) + (81:80) für die „übermäßige Terz, welche in der Umkehrung die verminderte Sexte 128:81 = (8:5) — (81:80) hervorbringet?“

§. 2.

„Es ist wahr, daß obschon die Ration „32:27 = (6:5) — (81:80) eine dissonirende „kleine

„kleine Terz, und 81:64 = (5:4) + (81:80)
„eine diſſonirende große Terz hervorbringet, der
„Grad der Diſſonanz dennoch nicht ſtark genug
„zu ſeyn ſcheinet, um uns bey 32:27 eine ver-
„minderte, und bey 81:64 eine übermäßige Terz
„denken zu können. Denn wenn wir uns z. E.
„die Töne c es in ihrem reinen Verhältniß 6:5,
„und c:cis in 25:24 verſtellen, und c:eis von
„c:es abziehen, ſo kömmt die Ration 144:125,
„und es ſcheint, als ob dieſe Ration der ver-
„minderten Terz gegeben werden müße. Allein
„wenn man bedenket, daß eine verminderte
„Terz nicht ſo diſſonirend ſeyn kann, als eine
„Secunde, und daß die Ration 144:125 ein
„tieferes Intervall als die große Secunde c:d
„hervorbringet, ſo ſiehet man ſogleich, daß dieſe
„Ration nicht der verminderten Terz zugeeig-
„net werden könne, und daß man alſo eine an-
„dere bequemere für dieſes Intervall aufzuſuchen
„habe, wenn es annoch unter der Benennung
„einer Terz ausgeübet werden ſoll. Eben ſo
„verhält es ſich mit der übermäßigen Terz. Denn
„wenn ſie aus 125:96 = (5:4) + (25:24)
„produciret werden ſollte, ſo würde ſie höher als
„die verminderte Quarte ſeyn, und nicht mehr
„die Eigenſchaft einer Terz haben.“

§. 3.

„Zum Vortheil der von mir proponirten Ra-
„tion 32:27 für die verminderte Terz, und
„81:64 für die übermäßige Terz bemerke ich,
„daß

„daß die erstere zwischen der reinen kleinen „Terz 6:5 und der übermäßigen Secunde in „75:64, und die letztere zwischen der reinen „großen Terz 5:4 und der verminderten Quarte „32:25 gerade mitten inne stehet, wie durch „einen leichten Calcul gefunden werden kann. „Endlich sind die Rationen 32:27 und 81:64 „reine geometrische, und keine aus der arithme„tischen Theilung eines geometrischen Verhält„nisses hervorgebrachte Rationen.“ (Das Schreiben ist datirt aus L = = .)

§. 4.

Ich glaube, daß mein ungenannter Gegner Recht hat, und weiß seinen Gründen nichts entgegen zu setzen. Ich adoptire von Stund an seine proponirte Verhältnisse, und werde meine Intervallentabelle darnach verbessern. Es wird derselbe aus diesem Verfahren ersehen, daß ich nicht zu derjenigen Classe von Menschen gehöre, die in allem Recht haben wollen. Ich wünsche mir nichts mehr als das Vergnügen, meinen Herrn Gegner näher kennen zu lernen. Uebrigens kann ich nicht umhin, demselben zu bemerken, 1) daß ich im §. 51. Seite 46 meines Versuchs 2c. bereits selbst angezeiget habe, daß die Rationen 288:245 und 245:192 mehr von der Kunst als der Natur ihr Daseyn erhalten haben; und 2) daß ich im §. 42. Seite 26 ebendesselben Werks, die Ungleichheiten der Rationen 144:125 und 125:96 ebenfals gerü-

get habe. Mit den Rationen 288:245 und 245:192 hat es übrigens die Bewandtniß, als mit verſchiednen Rationen der alten griechiſchen Tetrachorde, z. E. mit den enharmoniſchen Verhältniſſen 24:23, 39:38, 40:39, 46:45 und ſo weiter, oder mit den Rationen 7:5, 7:4 und 7:3, welche ebenfalls nicht ohne Hülfe eines Monochords beurtheilet, oder nicht durch drey oder vier kleine Operationen auf einem Clavier gefunden werden können. Ich erinnere mich aber zugleich, daß der berühmte Roußeau aus Genf, in ſeinem muſikaliſchen Wörterbuch, unter dem Artikel *Quart-de-Ton* ſchreibet: „Nous „n'avons ni dans l'oreille, ni dans les calculs „harmoniques aucun principe qui nous puiſſe „fournir l'intervalle exact d'un *Quart-de-Ton*; „& quand on conſidere quelles opérations géo„métriques ſont neceſſaires pour le determiner „ſur le Monocorde, on eſt bien tenté de ſoup„çonner qu'on n'a peut-être jamais entonné & „qu'on n'entonnera peut-être jamais de *Quart-*„*de-Ton* juſte, ni par la voix, ni ſur aucun in„ſtrument.“ Das heißt mit Kenntniß der Sache geurtheilt, und es wird ein jeder Vernünftiger dem Herrn Roußeau Recht geben, überhaupt geſprochen.

§. 5.

Hier iſt die verſprochne, nach der Hypotheſe meines Herrn Gegners verbeſſerte, Verhältnißtabelle der 24 muſikaliſchen Intervalle. Der

Loga-

Logarith. von dem Grundton C ist = 5,3010300,
und dessen Werth 200000

1) der Einkl.	c : c = 1 : 1	log. 5,3010300	—	5,3010300
2) die übermäß. Prime	c : cis = 25 : 24	"	=	5,2833012
3) die kleine Secunde	c : des = 16 : 15	=	=	5,2730013
4) die gr. Se- cunde	c : d { in 10 : 9	=	=	5,2552725
	{ in 9 : 8	=	=	5,2498775
5) die überm. Sec.	c : dis { in 125 : 108	=	=	5,2375437
	{ in 75 : 64	=	=	5,2321487
6) die verminderte Terz	c : ^{b}es = 32 : 27	=	=	5,2272138
7) die kl. Terz	c : es = 6 : 5	=	=	5,2218488
8) die gr. Terz	c : e = 5 : 4	=	=	5,2041200
9) die überm. Terz	c : eis = 81 : 64	=	=	5,1987250
10) die vermind. Quarte	c : fes = 32 : 25	=		5,1938200
11) die vollkom Quarte	c : f = 4 : 3	=	=	5,1760913
12) die übermäß. Quarte	c : fis = 25 : 18	=	=	5,1583625
13) die vermind. Quinte	c : ges = 36 : 25	=	=	5,1426675
14) die vollkom. Quinte	c : g = 3 : 2	=	=	5,1249388
15) die überm. Quinte	c : gis = 25 : 16	=	=	5,1072100
16) die vermin. Sexte	c : ^{b}as = 128 : 81	=	=	5,1023050
17) die kleine Sexte	c : as = 8 : 5	=	=	5,0969100
18) die große Sexte	c : a = 5 : 3	=	=	5,0791812
19) die überm. Sexte	c : ais = 27 : 16	=	=	5,0737862

20)

Log. 5,3010300 —

20) die verm. Septime c:♭b	in 128: 75	=	=	5,0688813
	in 216:125	=	=	5,0634863
21) die kl. Septime c:b	in 16:9	=	=	5,0511525
	in 9:5	=	=	5,0457575
22) die gr. Septime c:h = 15:8		=	=	5,0280287
23) die vermin. Octave c:ces = 48:25		=	=	5,0177288
24) die vollk. Oct. c:c̄ = 2:1		=	=	5,0000000

V.

Anleitung zu einer Methode, die Differenzen der diaton. chromat. und enharmoniſchen Intervalle, und die aus ihrer Verbindung mit den Intervallen entſtehenden Hülfsintervalle der ungleichſchwebenden Temperatur, ohne Zirkel und Maaßſtab auf dem Claviere zu finden.

1) Den kleinern und größern halben Ton, oder die übermäßige Prime 25:24 und die kleine Secunde 16:15 von einander zu unterſcheiden. Man ſtimme auf dem einen Regiſter die Quarte c:f plus zwey große Terzen, und auf dem andern die Quarte c:f minus eine große Terz. Die kommenden Intervalle werden ſeyn auf dem erſten Regiſter der

klei-

nere halbe Ton c:cis = 25:24, und auf dem andern der größere halbe Ton c:des = 16:15. Der Unterscheid beträgt den Wehrt der kleinern Diesis 128:125. Um eben so viel als die übermäßige Prime und kleine Secunde von einander unterschieden sind, sind es auch ihre umgekehrte Repliken, die verminderte Octave 48:25 und die große Septime 15:8 unter sich.

2) Den kleinern und größern ganzen Ton 10:9 und 9:8 von einander zu unterscheiden. Man stimme auf einem Register, von c an, zwey Quarten plus eine große Terz, und auf einem andern zwey Quinten. Auf dem ersten Register wird man den kleinern, und auf dem letztern den größern ganzen Ton hören. Der Unterscheid beträgt den Wehrt des syntonischen Commatis 81:80. Die Octaven der Grundnoten c geben gegen die gefundnen d Töne auf dem ersten Register eine kleine Septime in 9:5, und auf dem andern in 16:9.

3) Die übermäßige Secunde c dis in 125:108 von der in 75:64 zu unterscheiden. Man stimme auf einem Register, von c an, drey Quarten plus drey große Terzen, und auf einem andern eine Quinte plus zwey große Terzen. Dort wird man die Ration 125:108 und hier 75:64 bekommen. Vermittelst der Octave der Grundtöne c erhält man auf dem ersten Register eine verminderte Septime in 216:125, und auf dem andern in 128:75. Der Unterschied ist das syntonische Comma 81:80.

4) Die

4) Die übermäßige Secunde *c*:*dis* = 125:108 von der verminderten Terz *c*:^{b}*es* = 32:27 zu unterscheiden. Man stimme auf einem Register, von c an, drey Quarten plus drey große Terzen, und auf dem andern drey Quarten; um dort die übermäßige Secunde c:dis und hier die verminderte Terz c:^{b}es zu haben. Ihr Unterscheid ist die kleinere Diesis 128:125. Die Octaven der Grundtöne c geben eine verminderte Septime 216:125 und übermäßige Sexte 27:16.

5) Die übermäßige Secunde *c*:*dis* = 75:64 von der verminderten Terz *c*:^{b}*es* = 32:27 zu unterscheiden. Man stimme auf einem Register, von c an, eine Quinte plus zwey große Terzen, und auf einem andern drey Quarten. Das erstere wird die übermäßige Secunde 75:64 und das andere die verminderte Terz 32:27 geben, und ihr Unterscheid das Diaschisma 2048:2025 betragen Vermittelst der Octaven der Grundtöne erhält man eine verminderte Septime 128:75 und eine übermäßige Sexte 27:16.

6) Die übermäßigen Secunden *c*:*dis* 125:108 und 75:64 von der kleinen Terz *c*:*es* = 6:5 zu unterscheiden. Die kleine Terz c:es wird nach dem Gehöre gesuchet, und wie die übermäßige Secunde gefunden wird, ist aus dem vorhergehenden bekannt. Der Unterscheid

der übermäßigen Secunde c:dis = 125:108 von der kleinen Terz c:es machet den Wehrt der größern Diesis 648:625; und der Unterscheid der übermäßigen Secunde 75:64 von der kleinen Terz 6:5 den Wehrt der kleinern Dieses 128:125. Den Unterscheid der verminderten Septime von der großen Sexte 5:3 erhält man durch Hülfe der Octaven der Grundtöne c.

7) Die verminderte Terz $c:{}^{b}es = 32:27$ von der kleinen Terz $c:es = 6:5$ zu unterscheiden. Es ist aus dem vorhergehenden bekannt, wie die verminderte Terz gefunden wird, und die kleine erhält man nach dem Gehör. Ihr Unterscheid beträget das syntonische Comma 81:80. Den nemlichen Unterscheid der übermäßigen Sexte 27:26 und der großen Sexte 5:3 erhält man durch die Umkehrung.

8) Die übermäßige Terz $c:eis = 81:64$ und verminderten Quarte $c:fes = 32:25$ von einander zu unterscheiden. Man stimme auf einem Register, von c an, vier Quinten, und auf einem andern zwey absteigende große Terzen, um dort eine übermäßige Terz c:eis, und hier eine verminderte Quarte, deren Umkehrungen eine verminderte Sexte 128:81 und übermäßige Quinte 25:16 geben, zu erhalten. Der Unterscheid der Intervalle beträgt den Wehrt des Diaschismatis 2048:2025.

9) Die

9) Die übermäßige Quarte*) *c : fis* = 25:18 von der verminderten Quinte *c : ges* = 36:25 zu unterscheiden. Man stimme auf dem einen Register von c an, zwey Quarten plus zwey große Terzen für die übermäßige Quarte, und auf dem andern zwey Quinten minus zwey große Terzen für die verminderte Quinte, welche leztere auch bloß durch zwey absteigende kleine Terzen zu erhalten ist. Der Unterscheid der Intervalle beträgt den Wehrt der größern Diesis 648:625. Wenn die Octaven der Grundtöne c zu Hülfe genommen werden, so bekömmt man auf dem ersten Register eine verminderte Quinte 36:25, und auf dem zweyten eine übermäßige Quarte 25:18.

10) Das dironische oder pythagorische Comma 531441 : 524288 zu hören. Man stimme auf einem Register, von c an, sechs aufsteigende und auf einem andern sechs absteigende Quinten. Die Töne fis : fis, welche in einen Einklang zusammengehen sollten, werden das verlangte Comma geben.

11) Das Schisma 32805 : 32768, welches ein Zwölftheil Commat. diton enthält,

*) Einigen Musikern zur Erinnerung. Nicht die verminderte Quinte, sondern die übermäßige Quarte, ob sie gleich beyde auf dem Clavier einerley Tasten haben, wird ein Tritonus genennet, weil man durch drey ganze Töne von dem Grundton zu ihr unmittelbar hinaufsteiget, zur verminderten Quinte aber durch einen halben, zwey ganze und einen halben Ton.

hält, zu hören. Man stimme auf einem Register von c an sieben Quarten minus eine große Terz, und auf dem andern eine Quinte. Der Unterscheid von dem einen kommenden G zum andern macht ein Schisma. Item, man stimme, von C an, auf dem einen Register sieben Quinten plus eine große Terz, und auf dem andern eine Quarte. Der Unterscheid von dem einen kommenden F zum andern macht ein Schisma. Oder, man stimme, von C an, auf dem einen Register neun Quinten plus eine große Terz, und auf dem andern eine Quinte. Das kommende G des erstern wird von dem leztern um ein Schisma differiren. Item, man stimme von C an, auf dem einen Register neun Quarten minus eine große Terz, und auf dem andern eine Quarte. Das kommende F des einen Registers wird von dem des andern um ein Schisma unterschieden seyn.

12) Das kleine Limma 135 : 128 = (25 : 24) + (81 : 80) zu finden. Man stimme drey Quinten plus eine große Terz.

13) Den halben Ton 256 : 243 = (25 : 24) + (2048 : 2025) zu finden. Man stimme fünf Quarten.

14) Den halben Ton 2187 : 2048 = (25 : 24) + (81^2 : 80^2) zu finden. Man stimme sieben Quinten.

15) Das große Limma 27 : 25 = (16 : 15) + (81 : 80) zu finden. Man stimme drey Quinten minus zwey große Terzen.

16)

16) Den halben Ton 2187:2000 = (27:25)+(128:125) zu finden. Man stimme sieben Quinten minus drey große Terzen.

17) Den halben Ton 2048:1875 = (16:15)+(128:125) zu finden. Man stimme eine Quarte minus vier große Terzen.

18) Den ganzen Ton 256:225 = (9:8)+(2048:2025) oder = (10:9)+(128:125) zu finden. Man stimme zwey Quarten minus zwey große Terzen.

19) Den ganzen Ton 4096:3645 = (10:9)+(2048:2025) zu finden. Man stimme sechs Quarten minus eine große Terz.

20) Den ganzen Ton 144:125 = (9:8)+(128:125) zu finden. Man stimme zwey Quinten minus drey große Terzen.

21) Den ganzen Ton 1125:1024 = (9:8)—(128:125) zu finden. Man stimme zwey Quinten plus drey große Terzen.

22) Den ganzen Ton 729:640 = (9:8)+(81:80) zu finden. Man stimme sechs Quinten minus eine große Terz.

23) Die kleine Terz 1215:1024 = (6:5)—(2048:2025) zu finden. Man stimme fünf Quinten plus eine große Terz.

24) Die kleine Terz 243:200 = (6:5)+(81:80) zu finden. Man stimme fünf Quinten minus zwey große Terzen.

25) Die große Terz 512:405 = (5:4)+(2048:2025) zu finden. Man stimme vier Quarten minus eine große Terz.

26) Die große Terz 100:81 = (5:4) — (81:80) zu finden. Man stimme vier Quarten plus zwey große Terzen.

27 Die Quinte 40:27 = (3:2) — (81:80) zu finden. Man stimme drey Quarten plus eine große Terz.

28) Die Quinte 243:160 = (3:2) + (81:80 zu finden. Man stimme fünf Quinten minus eine große Terz.

Und so weiter.

Die Generalregel, um die erforderliche Art und Anzahl der zusammenzusetzenden Consonanzen zu finden, ist, daß man das aufgegebene Verhältniß in die logarithmische Regel de tri setzet, und den kommenden Logarithmen in den Temperaturtabellen suchet. Zum Exempel, um die Quinte 243:160 = (3:2) + (81:80) zu finden, setzet man:

160 = Log. 2, 2041200
Grundton C = Log. 5, 3010300
7, 5051500
243 = Log. 2, 3856063
5, 1195433 = G $\frac{11}{12}$ V, aus fünf Quinten minus eine große Terz.

Register.

A.

Accorde in der Muſik, ihre Erfindung. 152
Man ſehe Dreyklang.
— — unterſchobne Accorde 171
— — Umkehrung der Accorde 155
— — Ordnung und Entſtehung der Accorde 187
Aeſopus, ein Comödiant, hinterläßt ein Vermögen von fünf Millionen Franken 53, 54
Agricola (Martinus,) einige muſikaliſche Werke von ihm 125, 126 ſqq 239 ſqq.
Ahle (Joh. Georg,) 356
Albrechts muſikal. Aufmunterung für die Anfänger des Claviers 249
Allerley, muſikaliſches, 251
Aretinus (Guido) 364
Ausüber der Muſik, ein guter, ob er gleich nicht componirt 13
— — eine ſchlechte Muſik, welche gut vorgetragen wird, hat mehr Gewalt über uns, als eine gute, welche ſchlecht vorgetragen wird 13

B.

Bathyllus und Pylades, ihr Wetteifer in pantomimiſchen Vorſtellungen 71, 72
Batteux, was für eine Handlung zur Oper derſelbe vorſchlägt 3

Register.

Begeisterung, welchen Zustand der Seele man so nennet 35, 36 sqq.
Belohnung, starke Belohnungen einiger Schauspieler 53, 54
Bonifacio (Giovanni) hat ein Buch geschrieben über die Kunst, sich durch Zeichen auszudrücken 84

C.

Capriccios, durch gute Capriccios werden Verwunderung und Neubegierde erreget 28
Choralgesang, wann selbiger entstanden ist 357
— — seine Beschreibung 359
Comödianten, waren in Griechenland Personen von Wichtigkeit 59
Componisten, viele gute Componisten selten so glücklich in ihren Umständen, als viele schlechte Sänger und Sängerinnen 17
Corneille gieng zu Fuß, und wurde von einem in seiner Carosse ausgestreckt liegenden Comödianten mit Koth besprützet 17

D.

Declamation, Betrachtungen über die Vortheile und Unbequemlichkeiten der componirten Declamation der Alten 327
Diaphonie 364
Dißonanz, hat vor alten Zeiten eine andere Bedeutung als itzo gehabt 366
Dreyklang, der harmonische, wie uns die Natur den harten und weichen Dreyklang giebet. 144. Man sehe Accord.
Dreyklänge, werden unterschieden 161 sq.

E.

Erfinden in den Künsten, was es ist 24
Eifersucht in der Musik, vermöge welcher unsere Virtuosen es nicht leiden, daß man auch andere in ihrer Gegenwart lobet 19

Figu-

Register.

F.

Figuralmuſik 369
Francoiſe 363, 372

G.

Gebährdenkunſt der Alten iſt vortreflich geweſen 45, 46 ſq.
Genie, was es iſt 24. 25
Genie und Geſchmack, Verwechſelung dieſer Wörter 29
— — das allerfruchtbarſte hat glückliche und weniger glückliche Augenblicke 34, 35
Geſchmack wird mit Genie verwechſelt 29
Goldaſt, deſſen Nachricht von der neuen Muſikart 376
la Grille, Erfinder der Puppenoper 51
Grauns Tod Jeſu 247
Grundaccord, ihre Form, 153, wird beſchrieben 155
Halber Ton, ein gleichſchwebender der um ein $\frac{1}{18}$ Commat. dit. vermehret wird 496 ſq.
— — der um ein $\frac{1}{24}$ Comm. dit. vermehret wird 495

J.

Intervalle, über die geometriſchen Verhältniſſe derſelben. 521
— — die Differenzen der Intervalle ꝛc. ohne Zirkel und Maaßſtab auf dem Claviere zu finden 527
Intervalle der Muſik, wie ſolche entſtehen 145
— — wodurch das eine Intervall vor dem andern einen Rang bekömmt 149
Johannes (der XXII. Pabſt,) ſeine Erinnerungen wegen der neuen Muſikart 370
— — Sarisberienſis 396
Irokeſen, Anmerkungen über drey Lieder der Irokeſen 341

Register.

K.

Kirnberger 499, 511
Kritik der Musik, soll nicht bey der Harmonie stehen bleiben 12
— — die musikalische, soll nicht alles ohne Unterscheid tadeln 15
— — besteht sowohl in der Aufdeckung der Vollkommenheiten schöner Werke, als in Aufsuchung der Unvollkommenheiten 15, 16
Kritische Briefe über die Tonkunst 221, 347
Künste, die unterscheidenden Kennzeichen der vornehmsten Künste 39
— — Unterscheid der mechanischen von den schönen 22
— — wie die Künste entstanden sind 22, 23
— — müssen nicht allein in der Wahl der Bilder, sondern auch im Colorit einen klugen Unterscheid machen 40
Kunstrichter, soll ohne Ansehen der Person loben oder tadeln. 18
— — ein Sonderling, welcher entweder niemals mit andern Zuhörern zugleich, oder nur ganz allein applaudiret 18, 19

L.

Lamberts Gedanken über die musikalische Temperatur 417
Lully, von einer gewissen Art seiner Chöre 48, 49

M.

Mahlerkunst, was sie ist 27
Marchetto von Padua 363, 373
Marionettenspiel 51, man sehe Puppenoper.
Martini (Pater) 363, 369
Melodien, gezierte, zu künstliche 12
Mensuralgesang 357, ist zweyerley, alt oder neu 360
Molicre, was er that als er den Misantropen schildern wollte 30

Register.

Moses Mendelsohn, seine Anleitung zur Construction einer gleichschwebenden Temperatur 95 sq.
Mühlhausen, von dem Zustande der Kirchenmusik daselbst 381
Muria (Johannes) 373
Musik, was sie seyn soll 27, 28, 29 sq.
— — das wahre in der Musik ist noch nicht ganz verlohren 19
— — besser in vielen Gelegenheiten mit einer mittelmäßigen Musik zufrieden zu seyn, als gar keine zu haben, 16, 17
Musikalische Stücke, welche man allezeit mit neuem Vergnügen höret. 12
Musiker, manchem fehlt es an Genie und Wissenschaft, manchem bloß an Gelegenheit sich zu zeigen 18
— — wie bey ihnen das Herz vom Verstand zu unterscheiden ist 16
— — ohne gute Musikalien und Instrumente 9

N.

Nachahmung der Natur in der Musik 1
— — die Schilderung gewisser physikalischen Gegenstände gehöret unter die Nachahmungen vom geringsten Grad 33
Nachahmen, was man so nennet 25, 26
Natur, was man darunter versteht 25, 26
Notencopisten 8
Noten, die Kunst Noten recht zu lesen ist von der Kunst Noten zu lesen unterschieden 5

O.

Odencomposition 350 sq.
Opern, dritte Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Opern 310 sq.
— — vierte Fortsetzung 409

P.

Pantomimen der Alten, 65 sq.

Register.

Puppenoper, ist im Jahre 1674 von einem Schauspieler, Nahmens la Grille erfunden worden 51

Pylades und Bathyllus, ihr Wetteifer in pantomimischen Vorstellungen 71, 72

Q.

Quartsextenaccord 157

R.

Rameau 132

Rammler, dessen Zusätze zu Batteux Einleitung in die schönen Wissenschaften, auf die Musik angewendet 20 sqq.

Rationen der Intervalle, wie solche gefunden werden 146 sqq.

Riedt hat den Rang der Intervalle zu allererst bestimmt 149

Ripienisten sollen sich in den Geist eines jeden Tonkünstlers versetzen 13

Rolle, Musikdirector in Magdeburg, ein Glückwünschungsschreiben an denselben vom Professor Reichard 121 sqq.

Roscius, ein Comödiant, welcher eine jährliche Besoldung von 100000 Franken gehabt 54

S.

Saltation in den Chören der Alten 45, 46

Septimenaccorde 163

Sextquartenaccord 157

Sieben, Gedanken über die Zahl 7, 497 sqq.

Singmelodie, in Ansehung des Nachdrucks und der Deutlichkeit betrachtet 10, 11

Sorgens Anleitung zum Generalbaß ꝛc. mit Anmerkungen von Marpurgen 100 sqq.

Sprüche, welche zu sonderbaren Erfindungen in der Musik Anlaß geben 10

Steffani Schreiben von der Gewißheit der Musik 248

Register.

Stimme, was die alten groſsen Schauſpieler gethan um ſolche zu erhalten 60, 61
Subſtitution, harmoniſche 183, 218
Syſtem, was ein Syſtem der Harmonie iſt 131 ſqq.

T.

Temperatur, drey ungleichſchwebende 507
— — verſchiedne andere ungleichſchwebende Temperaturen findet man in Lamberts Gedanken ꝛc. 417 ſqq.
Temperaturtabellen 451 ſqq.
— — deren Gebrauch 501 ſqq.
Temperatur, eine vollkommen gleichſchwebende Temperatur durch die Conſtruction zu finden 95 ſqq.
Theatraliſche Vorſtellungen der Alten, wenn ſie aufgehöret haben 92, 93 ſqq.
Theatraliſche Stücke, in welchen ein Schauſpieler recitiret, mittlerweile ein anderer die Gebährden dazu machet 50, 51 ſqq.
Töne, ſprechende Töne 286
Tonkünſtler, ſiehe Muſiker.
Tonſtück, dasjenige iſt nicht allezeit das beſte, das aus lauter ausgeſuchten und weithergeholten Gängen beſteht 14
— — ein jedes Tonſtück ſoll eine oder mehrere Gedanken haben, die ſchon bekannt ſind 34
Tonverhältniſſe, wie ſolche gefunden werden 146 ſqq.
Treffer in der Muſik, iſt nicht allezeit der beſte Ausüber 13

U. V.

Umkehrung der Accorde 155
Verhältniſſe der Töne, ſiehe Rationen.
Viertheilton, einen gleichſchwebenden Viertheilton durch Zuſammenſetzung der Conſonanzen zu finden 494 ſq.

Vier-

Register.

Viertheilton, eine Tonleiter von 24 gleich schwebenden Viertheiltönen durch Zusammensetzung der Consonanzen zu finden 504 sqq.
Vortrag in der Musik, am unrechten Ort zu geschmückt 7
— — der Worte, wo sich die Kunst desselben äußert 11
— — Gewalt des guten musikalischen Vortrages 14

Z.

Zacharia Sammlung einiger musikalischen Versuche 246
Zarlino hat die Terzen und Sexten zu allererst für Consonanzen erkläret 367
Zauberer, musikalischer 7

Druckfehler.

Seite 448, Lin. 23 und 24. Es ist in eben derselben Temperatur die Quinte E H zweymal aufgeführet worden, einmal rein, und das anderemal um $\frac{1}{12}$ Commat. dit. erniedriget. Das lezte ist wahr, und das erste falsch. Man beliebe also unter den neun reinen Quinten die Quinte E H wegzustreichen, und dafür die ausgelassne Quinte Cis Gis zu substituiren. Alsdenn werden die neun reinen Quinten seyn G D, D A, A E; H Fis, Fis Cis, Cis Gis; Es B, B F und F C. Von den großen Terzen schweben um $\frac{1}{12}$ V As C, H Dis, Fis Ais und Cis Eis; alle übrige acht jede um $\frac{10}{12}$ V. Von den kleinen Terzen schweben um $\frac{1}{12}$ Λ Dis Fis, B Des und F As; um $\frac{11}{12}$ Λ C Es, E G und Gis H; alle übrige sechs jede um $\frac{10}{12}$ Λ.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google